

الشعر الجاهلي

منهج في دراسته وتقويمه

في جزئين

تأليف
الدكتور محمد النويهي

الجزء الأول



الناشر
الدار القومية للطباعة والنشر
القاهرة

الشعر الجاهلي

منهج في دراسته وتكوينه

في جزئين

تأليف
الدكتور محمد النويهي

الجزء الأول



الناشر

الدار القومية للطباعة والنشر
القاهرة

كتب اخرى للمؤلف

- ثقافة الناقد الأدبي
- شخصية بشار
- نفسية أبي نواس
- الاتجاهات الشعرية في السودان
- طبيعة الفن ومسئولية الفنان
- عنصر الصدق في الأدب
- بين التقليد والتجديد : بحوث في مشاكل التقدم (جمع ومراجعة)
- قضية الشعر الجديد

إهداء الكتاب إلى أستاذي العظيم الدكتور طه حسين

في سنة ١٩٣٨ استمعت الى طالب في الحادية والعشرين من عمره يقرأ بحثا كلفته به عن « قصة الصيد في الشعر الجاهلي » ، فأبدت إعجابك به ، وغمرت صاحبه بعبارات التشجيع ، وقلت انه فيما يبدو قد خلق ليكون معلما للأدب . ثم استلعيته بعد المحاضرة الى مكتبك لتزيده من ثنائك ، ولتوجهه في دراسة النقد الغربي ، ولتهديه هدية قيمة من كتبك .

وفي نفس العام الدراسي استمعت الى بحث آخر عن « ميمية علقمة ابن عبدة » أعده ذلك الطالب بتكليف منك ، وحمله فيه غرور الشباب وما لقي من تشجيعك على أن يدعى أنه استكشف في الشعر القديم ناحية لم يعن بها باحث قبله ، وهي الانسجام الصوتي الدقيق بين الجمل الشعرية ومحتواها الفكري والعاطفي . وأثار ذلك الادعاء دهشة زملائه وزميلاته ، لكنك بكرمك السابغ وافقته عليه ، وسلّمت بأنك وجيلك لم تهتموا بمثل هذه الناحية ، وقلت انك تضع أملك في الجيل الشاب ليضيف الى ما بدأتم ويوسع الدرب الذي شققتم . ثم استدعيت الطالب مرة أخرى لتزيده من تشجيعك الأدبي ، ولتضيف اليه تشجيعا ماديا .

وفي العام الدراسي التالي أنصت باهتمام كبير الى بحث ثالث كلفت به نفس الطالب عن « سينية البحتری » . وفيه ادعى أن حرف السين يلائم بجرسه الخاص جو الحزن والذكرى الآسية الذي يريد

الشاعر اثارته في قصيدته . ووصف ذلك الجرس ، ثم مضى فادعى أنه يتذوق للسين طعما ، ويرى فيها لونا ، وأخذ يصف ذلك الطعم وذلك اللون ومطابقتها لعاطفة البحري المعينة .

فضج زملاء الطالب وزميلاته بالضحك الساخر ، لكنك دافعت عنه دفاعا حارا ، وأيدته تأييدا قويا ، ومضيت تستشهد لرأيه بقصائد أخرى من الشعر القديم اتخذت السين روتيا لها . ثم شرحت لهم طبيعة « النقد الخالق » وضرورته لاستكمال بناء الشعر واجادة فهمه وتذوقه . ثم كان ما كان من معونتك السخية للطالب ، دفعتهما من جييك الخاص ، وان أوهمته انها من ميزانية كلية الآداب ، وهي حقيقة لم يعرفها الا فيما بعد من آخرين .

وفي ختام ذلك العام الدراسي رشحت الطالب المذكور ، قبيل تخرجه ، ليشغل بعد تخرجه منصب محاضر مساعد في معهد الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن . ثم بذلت جهدا كبيرا في تذليل العقبات التي أقامها دون سفره نشوب الحرب العالمية الثانية .

ومنذ ذلك الحين ترامت به ديار الغرب ، وتقلبته به الأيام والأحداث ، فلم يلقك الا مرات معدودات . لكنه ظل يحفظ لك في قلبه مكانا لا يحتله معلم آخر ، ويكن لك من الحب والاحلال ما لا سبيل الى وصفه كمثل مثلهم ، وأستاذ موجه ، وناقد أدبي لا يشق له غبار في ارهاق حسه اللغوي ، وصقل ذوقه الفنى ، بل انه ليعتقد أنك أكمل ذواقا للشعر عرفه الأدب العربى في تاريخه كله .

فها هو ذا الطالب الذى أطربته وشجعتة ، ووجهته وعاونته ، يأتيك كهلا قد قارب الخمسين من سنه ، ليضع بين يديك هذا الكتاب ، معتقدا

أن دينه الأول يعود الى ثنائك على تلك الأبحاث التي سمعتها من صاحبه
في ابان شبابه ، وان تجرأ على أن يخالف بعض آرائك في الشعر
الجاهلي ، وراجيا أن ترى في كتابه نمو الغرس الذي غذيت وتعهدت ،
واوراق العود الذي حطت وحميت من سخر الساخرين . عسى أن يكون
في هذا الإهداء شاهد على ما طبعت من حب عظيم وشكران عميق في
نفوس المئات من مستمعي محاضراتك ، والألوف من قارئى كتبك .
فإن ظفر منك هذا الكتاب برضى وقبول فهذه أكبر سعادة يتكلم بها
جهد مؤلفه .

تلميذك الذاكر أبدا

محمد النورهي

تمهيد

كيف ندرس الشعر العربي

بدأت في دراسة الشعر الجاهلي منذ ثلاثين سنة ، ودرسته لطلبتى في بلد غربى وبلدين عربيين (انجلترا والسودان ومصر) على فصول دراسية يبلغ مجموعها ثمانين شهرا . وفى كل سنة من هذه السنين وشهر من هذه الشهور زدته تأملا ، وازددت به تعلقا . ولا أكنم قرائى أن الشعر الجاهلي هو حبى الأول فى الأدب العربى .

وهذا الحب نفسه هو ما جعلنى حتى الآن أتهيب الكتابة عنه ، وأؤجل تناوله بالدراسة من كتاب الى كتاب ، حتى تعاقبت لى كتب ثمانية فى مختلف جوانب أدبنا القديم والحديث ، لم أعالج فيها الشعر الجاهلي الا فى فصول مستطردة هنا وهناك . لكنى فى خلال هذا كله لم أنس حبى الأول قط ، وما فتئت أمتى النفس بأمل التأليف عنه ، وأجدد العزم على الاقدام عليه ، حتى لم أقدر على مواصلة التسويف ، فاستخرت الله ، وأهبت بالنفس المحجمة ، وذكرتها بخبء الغيب وريب المنون ، وانتقلت من كتابى السابق « قضية الشعر الجديد » الى كتابى الراهن ، فارتددت من آخر المذاهب الشعرية فى تاريخنا الأدبى الى أولها ظهورا .

فان كان بعض القراء حين قرأوا عنوان الكتاب قد عجبوا من هذا الانتقال السحيق بين كتابين متعاقبين ، فلعل فيما قلته ما يخفف من هذا

العجب ، بل لعل قراء كتابي الماضي قد لاحظوا فيه أنه وإن تناول أحدث المذاهب الشعرية قد بنى على نظرة خاصة الى الطبيعة الأصلية للعبقرية الشعرية العربية ، وما تحمل هذه الطبيعة من امكانيات النمو وما تحتاج اليه من ادخال التغيير . وفي رأيي أن كل دراسة صحيحة للشعر العربي في كل عصر من عصوره يجب أن تبنى على علم دقيق وثيق بطبيعة الشعر العربي في مرحلته الأولى مرحلة العصر الجاهلي . فالعصر الجاهلي هو الذي وضع الأساس الذي قام عليه الشعر العربي كله . وهو المرحلة التي تجلت فيها العبقرية العربية الخالصة في حالتها البكر بكل مزاياها وحدودها دون تأثير من عبقرية أخرى (باستثناءات قليلة جدا لم تؤثر في جوهرها) . فاذا أجدنا فهمه خلصنا الى التكوين الأساسي لهذه العبقرية ، واستطعنا أن نتبع بمزيد من الدقة والاصابة ما سيدخلها من التنمية والتحوير والاتساع والتعمق بعد تغير حياة العرب وعقولهم بالاسلام وما جاء به من مؤثرات مادية وثقافية ، وبعد اختلاطهم بغير العرب جنسا بعد جنس وثقافة بعد ثقافة الى يومنا هذا .

وقد كان مما قوى من تصميمي على تدوين هذا الكتاب أن رأيت مدى الخطأ والنقصان في الأحكام الشائعة على الشعر العربي قديمه وحديثه . وهي أحكام تنبع بكل بساطة من عدم اتقان الشعر الجاهلي . بل أرى ان العيب الأكبر في دراساتنا النقدية الحديثة هو أنها لم تؤسس على فهم دقيق لهذا الشعر . وهذا أمر يتضح لك اذا فكرت برهة في نصيب الشعر الجاهلي من عناية دارسينا ونقادنا المحدثين .

لقد كنا ننتظر أمام تلك الأهمية الكبرى للشعر الجاهلي أن يكون احتفال الدارسين والنقاد به كبيرا في الكم والكيف معا . لكن الحقيقة

المؤسفة الدالة على مدى الخلل وعدم التوازن في تأليفنا الحديث هي عكس هذا . أما من حيث الكم فإن كل ما كتب في نقدنا الحديث في دراسة الشعر الجاهلي — بجميع شعرائه ومجموعاته ودواوينه وقصائده — لا يبلغ ما كان ينبغي في نظري أن يكتب على شاعر واحد من كبار شعرائه أو مجموعة واحدة من مجموعات قصائده في نفس العدد من السنين .

وأما من ناحية القيمة فيكفي أن تلقى نظرة على ما وضع من كتب في دراسة الشعر الجاهلي وما يدور عليه من فصول في كتب تاريخ الأدب العامة لترى أن مؤلفي هذه الكتب والفصول قد اصطاح معظمهم على عدد من الأقوال يتناقلونها ويرددونها فلا يأتون فيها إلا بالمعاد المكرور ولا يعنى أحدهم بتمحيصها . واتفقوا على موضوعات معينة يتعاورونها ويحبسون اهتمامهم عليها دون أن يزيد عليها أحدهم شيئاً أو يأتي فيها بجديد أو يمتحن الآراء السائدة بمقياس الشعر الجاهلي نفسه ليرى نصيبها من الصحة أو الخطأ ومن الدقة أو التخليط .

فاذا أنعمت النظر في محتوى هذه الكتب والفصول تجلت لك حقيقة عجيبة : أن خير ما كتب عن الشعر الجاهلي وأحفظه بالكشف القيم هو ما كتبه أستاذنا الجليل الدكتور طه حسين في « حديث الأربعاء » منذ ثلاثين سنة . هذا مع أن تلك الأحاديث كانت باعتراف صاحبها فصولاً صحفية خفيفة هدفها تقريب الشعر الجاهلي إلى القارئ العام لا اتقان دراسته وتمحيص دقائقه . كان أستاذنا نفسه أول من سجل هذه الحقيقة بأمانيه المعهودة وألح عليها في مقدمته لحديث الأربعاء . فأعجب العجب وأحزن الحزن أن تظل تلك الأحاديث بعد كل هذا العدد من السنين

أجود ما كتب عن الشعر الجاهلى وأكثره نجاحا فى استخراج أسرار الجمال فيه ولقنا اليها وحملنا على الإعجاب بها والطرب لها ، كما انها أكبر ما كتب عن الشعر الجاهلى اصابة فى التنبيه الى طريقته الفنية ووسائله الأدائية ، على الرغم من كل ما قيل عن « سطحية » منهجها واعتمادها على الاتصالية القريبة لا على التحليل الدقيق .

يزداد عجبنا اذا تذكرنا حقيقتين أخريين مهمتين . أولاها أن تلك الأحاديث كانت الأولى من نوعها فى التذوق الفنى للشعر العربى القديم ، سواء منه ما كتبه الدارسون العرب وما كتبه غير العرب . فكان محتوما أن تتصف بما يتصف به كل عمل رائد من حدود كائنة ما كانت عبقرية صاحبه . أما الحقيقة الثانية فسيزداد القارىء لها فهما حين يقرأ فصلنا الثالث المعنون « الخيال البصرى » . وهذا كله انما يضاعف من تقديرنا للعبقرية الفذة التى وهبها ذلك الناقد الأصيل من طبع فنى صاف وأذن موسيقية حساسة تغلب بهما على كثير من العقبات الطبيعية والمرحلية الى درجة تثير الاكبار .

فما أشد حاجتنا الى أن نعيد تقدير الشعر الجاهلى وننظر فيه نظرة فاحصة متأنية تزيد طبيعته الفنية استكشافا ، وتستغل المقدرات العلمية والفنية التى لم تكن متاحة للرغيل الأول من قنادنا المحدثين ، وبخاصة فى هذا الأوان الذى نهض فيه مذهب شعرى جديد ، سمّيته فى كتابى الماضى « الشعر المنطلق » ، يبشر — أو يندر ، حسبما تنظر اليه — بتطوير عميق لمفهوم الشعر العربى ووسائله الأدائية .

يضاعف من حرصى على وضع مثل هذا التقدير خاطر مخيف ، لكنه لا مهرب منه ، هو أن ما لا يزال فى مقدرة بعضنا من الدخول فى عالم

الشعر الجاهلي ربما لا يكون ممكنا لأجيال قادمة . فان التطور العظيم الذي بدأ يدخل على اللغة العربية في هذا القرن ، وجعلها تتغير في كل عقد من السنين الى مدى لم تكن تبلغه في قرون ، ليس له الا مغزى واحد : أن ما يستطيع بعضها الآن أن يسمعه في تنعيم الشعر الجاهلي من نبرات وأصدا ، وما يستطيعون أن يروه في ألفاظه من ظلال وألوان ، وما يستطيعون أن يستنبطوه في معانيه الثانية من اشارات واستدعاءات ، لن يكون في مقدور تلك الأجيال القادمة . واذا كان هؤلاء « البعض » بيننا الآن هم قلة محدودة جدا ، وكانت هذه القلة لا تحقق ما تحققه الا بعد اجتياز عقبات جسام وصفنها تفصيلا في هذا الكتاب ، فان هذه العقبات محتوم عليها أن تتضاعف بمر العقود . فما أخلق هذم القلة ، في جيلنا هذا والجيل التالي له ، أن تبادر بتدوين ما تستطيع سماعه ورؤيته وفهمه في شعرنا القديم ، قبل أن تصير الى الاضمحلال ، وبهذا التدوين تضع الصلة الواحدة التي ستمكن قراء المستقبل من أن يتصلوا بالتراث العظيم الذي خلفه آباؤهم الأولون ، فيتسمعوا ويتبصروا ويتفهموا فيه شيئا مما كان في الامكان تحصيله .

تلك العقبات التي أشرنا اليها ، والتي سيشرحها هذا الكتاب شرحا مفصلا ، يضاعف منها أننا لا نجد في نقدنا القديم ما يعيننا على تذليلها ، وأن نقدنا الحديث الذي بنى على أسس من دراسة الآداب الغربية — وهي دراسة لا شك في فائدها ولزومها — محفوف بالمخاطر والمزالق التي لم ينج منها الا عدد قليل من ممارسيه . وهذه دعوى مزدوجة نحاول الآن أن ندلل على كلا شقيها .

أما شقها الأول — قصور نقدنا القديم — فالدليل العملي عليه هو العجز التام الذي نراه في رجال المدرسة القديمة عن أن يشحنوا

الحس الأدبي لشبابنا الذى يتعلم الأدب بطرقهم العتيقة . فهم عاجزون عن أن يبصروه بما فيه من جمال مطرب ومتعة غنية وغذاء دسم ، حتى صار الشباب على أيديهم الى نفور متزايد من الأدب العربى بل الى بغض محقق وعداء مقيم . وهى حقيقة مؤلمة شرحناها فى كتاب سابق (١) بما لا يدع لنا حاجة الى مزيد من القول ، لكننا نريد الآن أن تبين علتها الأساسية .

قد قام النقد القديم على أساس من علوم البلاغة التقليدية . وهذه العلوم لم تمتلئ بالخطأ والتقصير فحسب ، بل هى قد اتخذت وجهة خاطئة منذ بدايتها ، فكان من المستحيل أن تنتج شيئا ذا قيمة فى تذوق الأدب والكشف عن جماله الحق . هذه العلوم قد دونها فى الأغلب رجال من المتكلمين أعاجم ضعف نصيبهم من السليقة العربية وسيطر على عقولهم سحر المنهج المنطقى والجدلى فكبت ما قد يكون فى طبائعهم الفردية من حاسة التذوق الفنى ، وصدهم عن التلمس الجمالى للسليقة العربية التى أنتجت تلك الروائع الأدبية فى صحرائها الحرة ، وشغلوا عن ذلك التلمس باقتفاء أثر أرسطو فيما ألف عن الشعر والخطابة والمنطق ، وتشربوا ما ترجم من الفلسفة اليونانية وما تولد منها وبني عليها فى الحواضر الاسلامية من الفلسفة والكلام والفقه والأصول وشتى فروع الجدل الفكرى المحض فى الثقافة الاسلامية الناشئة .

أما علم المعانى — ومباحثه أقرب الى علمى المنطق والكلام منها الى أن تكون بحثا بلاغيا — فقل ما شئت عن التوائه وحيدته عن جادة الطريق الفنى . فقليل ما تجد فى مباحث هذا العلم — الذى عدوه ،

(١) ثقافة الناقد الأدبى . القاهرة ١٩٤٩ .

ويا للعجب العجائب ، سيد علوم البلاغة — وفي « نكاته » التي يتصيدونها ما يشجذ حسا فنيا أو يصقل ذوقا أدبيا أو يلفت إلى سر حقيقى من أسرار البلاغة العربية . بل هى حرية أن تزيد ذوق المتأدب فسادا وتشويها ، فإن شككت فى ادعائنا الحاسم هذا فائق أحد طلابنا المساكين بعد سنة كاملة يقضيها غارقا فى تعلم هذا العلم وانظر فى أية حالة فكرية وذوقية تجده .

وأما علم البيان ، وإن دار على وسائل تصويرية صحيحة من تشبيه ومجاز مرسل واستعارة وكناية ، فقد نظر نظرة محدودة جدا الى هذه الوسائل ولم يكد يفهمها الا كقوالب جامدة برع فى تقييد ظواهرها الشكلية وتسميتها بالمصطلحات ولكنه لم يكد يربط بين هذه القوالب وبين ما يحاول الأديب أن يضمنها من محتوى فكره وانفعاله وتجربته الحية . لذلك لم ينتبه معلمو هذا العلم الى هذه الحقيقة المهمة : أنه مهما يكن من التشابه الظاهرى لقوالب التشبيه فإن كل أديب أصيل يعطى التشبيه أو الاستعارة التى يستعملها زاوية جديدة تسجى مع رؤيته الفنية الخاصة ومزاجه الفردى المستقل وتجعل تشبيهه أو استعارته لبنة جديدة تضاف الى معمار الصياغة الفنية فى الأدب القومى . فليس يكفى فى دراسة تشبيهه أو استعارته أن نميز نوعها الخاص بين الأنواع القالبية التى عددها علماء البيان وإن نسميها بمصطلحها المعين ، فهذا العمل ليس الا الخطوة الآلية الأولى ويجب أن يتبعها انعام النظر فى محتوى قالبها وصلة هذا المحتوى بمزاج الأديب وتجربته الحية .

فصل واضعو هذا العلم فصلا تاما أو شبه تام بين الوسيلة الفنية وبين مستعملها ، فنظروا اليها كأنها قوالب محايدة جامدة باردة يستعملها

الأديب كما يستعمل صانع الطوب قوالبه اذ يضع فيها ما يضع من طين
أو رمل أو أسمنت فيشكله القالب دون ما اعتبار لعاطفته وذوقه ،
أو كأنها « أبناط » المطبعة المختلفة الأحجام والأشكال يرصها الطابعون
لكل كتاب بصرف النظر عن محتواه . وحتى حين وصل اليهم تعريف
أفلاطون لمطابقة الكلام لمقتضى الحال وشرح أرسطو لهذا التعبير في
أ. مؤلفه عن الخطابة فافهم أخذوه ولم يفهموا منه الا مطابقة الكلام لحالة
السامع لا لحالة المتكلم . وهذا يتجلى في قولهم ان الملك يخاطب
بما لا يخاطب به السوقه وان الخاصة تخاطب بما لا تخاطب به العامة ،
دون أن ينظروا في شيء من هذا الى انسجام الكلام مع حالة قائله
الفكرية والشعورية .

لا عجب أن نجد معلمى علم البيان لا يفعلون شيئا أكثر من أن
يدربوا طلبتهم تدريبا آليا صرفا على التطبيق الآلى الصرف لقوالبهم
الجامدة وتسميتها بأسمائها دون أن ينجحوا في استثارة خيالهم أو ايقاد
جذوة عاطفتهم أو تبصرتهم بتجربة حيوية أو حاجة انسانية . وان أنس
لا أنس عاما في دراستى الثانوية ظلمت فيه أحذف من كل تشبيه يرد
على خاطرى في موضوعاتى الانشائية أداة التشبيه ووجه الشبه لأن
استأذنا أخبرنا أن التشبيه المؤكد المجلد أقوى من التشبيه المرسل
المفصل ، ثم أحاول جهدى أن أحول كل تشبيه الى استعارة لأن الأستاذ
أخبرنا أن الاستعارة أبلغ من التشبيه ! ولن أنسى حيرتى وحزنى اذ كنت
أراجع القرآن الكريم فيدهشنى امتلاؤه بالتشبيهات من كل نوع مع أنه
كان ينبغى له ألا يستعمل الا أقوالها وأبلغها .

أضف الى هذا كله أن علم البيان بانحصاره في قوالب التشبيه
والمجاز أهمل وسائل بيانية أخرى لا تحتوى على تشبيه ولا مجاز ،

وسائل موجودة في تراثنا الأدبي ولها دورها العظيم كما وكيفا في تمكين الشعراء من تأدية أفكارهم ونقل انفعالاتهم واثارة نظائرها في قراء شعرهم ، وسائل لم ينتبه اليها النقاد القدامى البتة وبدأ بعض نقادنا المحدثين يلتفتون اليها ، وسترى في فصولنا التالية تحقيقا لما اهتدينا اليه منها ، وهو تحقيق لم تهدنا اليه عبقرية خاصة انفرد بها مؤلف هذا الكتاب ، بل أعانه عليه ما تتيحه الثقافة الفنية الحديثة لتعلم الأدب .

وأما علم البديع فقد دار هو الآخر على وسائل في الصنعة الأدبية لا شك في صحتها اذا استعملت استعمالا مشروعاً ، من تورية وجناس وطباق ومقابلة وما أشبه . ونعني بالاستعمال المشروع ذلك الذي لا يسطنعه لذاتها بل لما تمكنه من زيادة انسجام أدائه اللفظي مع مضمونه الوجداني . لكن الخطأ الكبير لعلم البديع التقليدي هو انه نظر الى هذه الوسائل نظرة تامة القصور فعدها مجرد تحلية لفظية وزينة سطحية تأتي بعد استيفاء الكلام لأحكام المطابقة كما يقولون . لم يهتد الى أن لها وظيفة عضوية حيوية في إرهاف الشكل حتى يكون أكمل حملاً للمضمون وأجود انسجاماً مع ظلاله الدقيقة وأقدر على اثارته في وجدان قارئ الأدب إثارة سليمة صحيحة لا سقم فيها ولا ميوعة ولا تنظرف ولا تنطع .

ذلك ان هذه الوسائل الشكلية اذا استعملت استعمالاً سليماً في أدب صادق ذي انفعال قوى قاهر كانت وسائل تامة الصحة والاستقامة بل كانت وسائل ضرورية لا يستغنى عنها الأديب في بعض الأحيان اذا كانت شحنته العاطفية زائدة الارهاق لكي يؤدي انفعاله في تمام نبراته الصادقة وظلاله الدقيقة . ولست أعرف من شعراء العربية — حتى

فى أكثر العصور أسرافا فى استعمال الحيل البديعية — من يزيد على الشاعر الانجليزى جيرارد مانلى هويكنز فى استعمال وسائل البديع فى قصائده . لكن هويكنز يستعملها استعمالا صادقا كل الصدق فيقنع قارئه بأنه لم يكن يحاول زينة سطحية أو نظرفا أو تباهيا بالمهارة والشطارة بل كان مضمونه الدقيق المعقد يتطلب تلك الأدوات البديعية تطلبا لا مناص منه .

لكن البديعيين عندنا لم يلتفتوا الى هذا ، فكانت النتيجة أنهم فتحو الباب على مصراعيه للعابثين والمشعوذين والحواة الذين يتصيدون تلك الوسائل الشكلية لا لحاجة عضوية تتصل بمضمونهم الفكرى والعاطفى اتصالا لا محيد عنه بل لمجرد التلاعب العقيم باللفظ وإظهار المهارة البهلوانية فى قلب المعانى وتوليدها دون ما جديد صادق من تجربة انسانية أو نظرة حيوية أو زاوية عاطفية أو ظل وجدانى أو موقف انسانى . وشجعهم على هذا أن البديعيين عرفوا البديع بأنه العلم الذى يعرف به وجوه تحسين الكلام وسموا الوسائل التى يتناولها بالدراسة « محسنات » وقرروا انه يأتى بعد أن يستوفى الكلام شروط البلاغة . ففهموا هذا « التحسين » فهما سطحيًا محضًا لا علاقة له بالمضمون الأدبى . وكم أشعر بالغثيان ثم الغضب كلما تذكرت أحد تابعى تلك المدرسة وقد قام يتلمظ بالآية القرآنية « ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة » ويهبط بها الى درك نظرفه الغث غير متنبه الى ما فى الآية من جو رهيب وما فى تكرار الكلمة من قرع مخيف .

أما تقسيم البديعيين لتلك المحسنات الى معنوية ولفظية ، فأغلب ما استعملت فيه محسنات المعنى زيادة « المعنى » تكلفا ونظرفا وكذبا

وبهلوانية أصابت « المعانى » بالمسخ والتشويه وابتعدت بها عن صادق التفكير الانسانى . ولتتذكر فى هذا المجال انهم فهموا « المعنى » فهما قاصرا جدا لا يساوى ما نعينه بالمضمون أو المحتوى فى قدنا الحديث . لا جرم لم ينفعهم اشتراط بعضهم أن تكون الألفاظ تابعة للمعانى دون العكس ، وما فائدة هذا الاشتراط ان كان هذا هو أقصى فهمهم لـ « معانى » فى الأدب ؟ ويكفى أن تنظر فى تفريقهم بين علم البديع وبين علمى المعانى والبيان وجعلهم اياه تابعا لهما ، اذ بهما يعرف التحسين الذاتى وبه يعرف التحسين العرضى كما يقولون . فماذا تنتظر من اناس ينظرون الى وسائل أدبية كائنة ما كانت على انها لمجرد التحسين العرضى ؟ هذا من خير الأدلة على نظرهم السطحية فى هذا العلم .

وهكذا زادوا الطين بلة والذوق افسادا وشجعوا الأدباء على تعاقب العصور على الامعان فى أودية الكذب والافتعال والتمادى فى انصرافهم عن الاهتمام بصدق المضمون وجدته واصالته والنأى بانتاجهم عن حقيقة تجربة الحياة للبشر العاديين الذين يبلون تجارب الحياة الواقعة على ظهر هذه الأرض . أضف الى هذا كله هنا أيضا ان علماء البديع على كثرة ما تصيدوه وما اقتعلوه من مئات الوسائل البديعية لم يهتدوا الى وسائل شكلية أخرى لا شك فى وجودها فى أدبنا القديم ولها فى ربط الشكل بالمضمون وظيفة عضوية لا تقل ان لم تزد عن كثير مما التفتوا اليه أو اخترعوه محض اختراع . وهذه أيضا سنشرح فى فصولنا القادمة ما هدينا اليه منها .

هذه العلوم البلاغية اذن كانت قاصرة بطبيعتها عن أن تلفتنا الى الجمال الحقيقى فى الأدب القديم . كانت قاصرة عن أن تستجلى

الخصائص الصحيحة للعبقرية الأدبية العربية ، والمقومات الأساسية للنظرة الفنية العربية ، دعك من أن تقولوا أدباءنا المنشئين الى وسائل جديدة لتنمية تراثنا وتطويره ، وتفنيق عبقريتهم وتوسيع نظرتهم حتى يرتادوا آفاقا جديدة في الحساسية الفنية . لا جرم سار النقد القديم معظمه في طريق خاطئة من بدايتها ، وانشغل عن وظيفته الحقيقية بمجادلات ذهنية ، واقتصر على النظرة الجزئية المحدودة في البيت الواحد ، ولم ينتبه الى البنية الشاملة للقصيدة أو للمجموعة المتكاملة من الأبيات في الموضوع الواحد . وأغرم باطلاق الأحكام الكاسحة المعممة ، ولم يعن بالبحث الدقيق في الانسجام العضوي بين المعنى واللفظ الا ملاحظات طفيفة لا عمق فيها ، وفهم « المعنى » فهما شديد القصور والضحالة ، وأغرم غراما قويا بتتبع ما سماه « سرقات » الشعراء مرتكبا في هذا التتبع عجائب مروعة ، وقصر في جملة عن أن يوفي الاقتاج المدروس حقه من الفهم والتعاطف والتقدير والاستجابة ، ولم يوفق في جملة الى أن يزيد الملكة الأدبية للقارئ تفتحا أو يزيد حاسته الفنية شحذا أو يزيد مقدرته على الانفعال بتجارب حياته سعة وغنى . وحتى حين نعثر في طياته بين الحين والحين على لمحة فنية صادقة أو لفظة جمالية بارعة فانما هي نظرات عارضة وخطرات انطباعية مرسلة تلقى القاء لم يحاول أصحابها لها تعليلا أو استقصاء .

لكننا لن نطيل في تعدادنا لعيوب النقد العربي القديم ، فما أكثر الكتب المعاصرة التي وضعت في تبيان عيوبه وتجريح رجاله ، وان لم يتبعها في أغلب الأحوال عمل بناء يتلافى تلك العيوب ويسد تلك النقائص . ولكن نسأل : فما الذي لفتنا الى هذا القصور في علوم البلاغة التقليدية وفي معظم النقد القديم ؟

لم يلفتنا اليه الا اطلاعنا على الآداب الأخرى بمفاهيمها المختلفة وادراكها المختلف لوظيفة النقد . بل ان اطلاعنا على تلك الآداب هو الذى أفهمنا ما الأدب . وهنا نصل الى أصل الداء . فالبلاغيون والنقاد القدامى لم يقصروا تقصيرهم ذاك ويقعوا فى أخطائهم تلك الا لأنهم — أصلا — لم يفهموا ما الأدب ، ما كنهه ، ما دوافعه ، ما منشأه من النفس الانسانية ، ما وظيفته ، ماذا يحاول ، لماذا تحتاج اليه الانسانية ، لماذا يهتم الأدباء بانتاجه بل يساقون اليه سوقا لا يستطيعون له دفعا ويكلفهم الكثير من الجهد ويفرض عليهم الكثير من التضحيات ، كيف تتلقى انتاجهم وماذا يجب علينا أن نحاول التقاطه منه ، وما طبيعة التجربة الفنية ، ما علاقتها بالتجربة الواقعة ، فبم تزيد عليها ، فبم تنفق التجربتان وفبم تختلفان .

هذه وأمثالها مسائل بدائية لم يلتفت اليها البلاغيون والنقاد القدامى حتى يطيلوا التأمل فيها ويستكشفوا الحقائق الكامنة وراءها فى صميم النفس الانسانية وموقفها من قوى الكون وتجارب الحياة . تلك الحقائق التى تجلى ان انتاج الأدب والفنون الرفيعة الأخرى ضرورة لازمة للجنس البشرى لن يستغنى عنها ما دام محتفظا بشريته . ليس الأدب والفنون الأخرى اذن مجرد حلية وزينة ، أو مفخرة وأبهة لطبقات محظوظة من الناس ، أو متعة عارضة وتسلية وتفكهة ، بل هى حاجة حيوية تحتاجها الطبيعة البشرية لتستوفى كيانها البشرى وتقابل بها ما يحيط بها من حقائق الوجود وقوى المجتمع وتجارب الحياة . وهذه كلها مسائل لم نبدأ نحن فى تفهمها تفهما صحيحا وادراكها ادراكا عميق الاقتناع الا حين بدأنا ندرس الآداب الغربية ونسمح لها بأن توسع من مفهومنا الأدبى وأن ترهف من حسنا النقدى .

انظر فيما استطاع قدنا المعاصر أن يحقق على أيدي رجال اتقنوا
الآداب الغربية فارتادوا جوانب جديدة غنية مخصصة من أدبنا القديم
وفتقوا أذواقنا لتقديره وتقوسنا لتقبله والاستجابة له بما لم يحدث له
من قبل مثيل . كما استطاعوا أن يقودوا أدبنا المعاصر الى أودية جديدة
من الخلق حققت في فنون النثر والشعر نتائج ليست بالزهيدة وهي تبشر
بمستقبل أغنى في هذه الفنون . والذي تلاحظه دائما وبدون استثناء
واحد أن ما يحققه أحد النقاد في استكشاف الأدب العربي وتجديد
مفاهيمه وقيمه مرتبط أوثق ارتباط بنصيبه من اجادة أدب أجنبي .
أما العالم الذي لا يحسن أدبا أجنبيا فمجهوده في دراسة الأدب العربي
عقيم مهما يكن قد وسعه علما وتبحر فيه اطلاعا وأضنى نفسه في
دراسته . مثل هذا العالم المقصور علمه على العربية لا يستطيع أن
يحسن فهم العربية نفسها — هكذا الأمر بكل بساطة .

نحن اذن نسلم بما لدراسة الآداب الغربية من فائدة بل ضرورة
لازمة . أما وقد سلمنا هذا التسليم فإنا نتقل الى الشق الثاني من
دعوانا فنحذر تحذيرا قويا من المخاطر والمزالق التي يقع فيها كثيرون
من نقادنا المحدثين حين « يطبقون » على الأدب العربي ما قرأوه من
مقاييس النقد الغربي .

يجب أن نحذر أقوى الحذر من « تطبيق » مقاييس النقد الغربي ،
ويجب ألا نندفع الى اقحامها على أدبنا العربي . لا شك ان هذه المقاييس
تفيدنا فائدة جليلة في توسيع نظرتنا وارهاف حسنا النقدي ، بل هي
التي تفهمنا ما الأدب وما منبعه في النفس البشرية وما وظيفته وما منزلته
في الحياة الانسانية . وبدون هذا الفهم لا نستطيع أن نحسن فهم أدبنا
العربي نفسه أو أن ندرك صلته الحقيقية بمنشئيه . لكن هذه المقاييس

مستخرجة من آداب مهما تتفق مع أدبنا العربى فى أصولها الانسانية الضاربة فى صميم النفس البشرية ، فهى برغم هذا تختلف عنها فى أمور كثيرة بعضها جذرى أيضا . فتطبيقها المتعسف على أدبنا لن ينتج خيرا ، بل ينتج عنه ضرر كبير . اذ ذاك فكون قد نجونا من تقليد لنقع فى تقليد لا يقل عنه عقما ويزيد عليه ضررا محققا .

وهذا خطر طالما نبه اليه مؤلف هذا الكتاب فى عدد من كتبه السابقة ، وأعطى عددا من الشواهد على تحققه فى الكثير من نقدنا المعاصر . وهو يحدث على أيدي ثمر من كتابنا لم يتقنوا دراسة الآداب الغربية نفسها ، ولم يسمحوا لهذه الآداب نفسها أن توسع من نظرتهم وترهف من حساسيتهم ، بل كل ما اطلعوا عليه هو عدد من كتب مقاييس النقد الأدبى لدى الغربيين ، درسوها وظنوا أنهم فهموها ، وأننى لهم أن يفهموها وهم لا يعرفون الانتاجات الأدبية الأصيلة التى تقوم تلك الكتب عليها وتستخرج منها مقاييسها وأصولها وقواعدها . لا جرم خلطوا تخليطا فظيحا فى مفاهيمهم التى استنبطوها من تلك الكتب النقدية ، ولم يحققوا الا الضرر حين حاولوا أن يطبقوا مفاهيمهم تلك على أدب تختلف طبيعته ووسائله اختلافا يبيّننا عن الآداب الغربية التى بنيت تلك الكتب عليها واستنبطت أحكامها منها . فلنكرر هنا ما ألقنا فى شرحه فى كتب سابقة : أن ما نطالب به دارس الأدب العربى ليس أن يكتفى بقراءة عدد من كتب مقاييس النقد الغربى ، بل هو أن يتقن دراسة أدب غربى واحد على الأقل ، يدرس شعره وثره ، وقصصه ودرامته ، فيجيد فهمها والدخول فى عوالمها ، ويكتسب من هذه الدراسة ما ستكسبه اياه من توسيع النظرة وشحذ الحاسة وتجديد القيم ، ثم يقبل بعد ذلك بنظرته الموسعة وحاسته المشحودة وتقويمه المجدد الى

الأدب العربي يدرسه هو في ذاته ، ويستخرج منه هو قيمه ومقاييسه
التي تصلح للتطبيق عليه .

وليلتفت الى هذه الحقيقة ذات الأهمية البالغة : أن فائدة دراستنا
للآداب الأجنبية لا تقتصر على تنبيهنا الى مواطن التشابه بينها وبين
أدبنا ، بل لعل أعظم فائدتها أنها تنبهنا الى مواطن الاختلاف . وهي
بتنبيهنا الى هذا الاختلاف تتيح لنا فائدتين جليلتين . أولاهما أنها تزيدنا
فهما لتراثنا الأدبي وادراكا صحيحا عميقا بطبيعته الخاصة وابصارا واعيا
دقيقا لوسائله التصويرية المتميزة واستجابة كاملة غنية لقيمه الجمالية
المستقلة . وهذه من الحقائق المعروفة التي يسلم بها الكل ، ألك اذا
أردت أن تزداد بصرا بالطبيعة الخاصة لشيء ما ، وادراكا لكنه خصائصه
المميزة ، فلن يتسنى لك هذا ما دمت تحصر نظرك في هذا الشيء . أما اذا
بدأت تقارنه بشيء مختلف عنه فانك ستزداد فهما له في كنهه الخاص
وصفاته المستقلة . وكم من أشياء نمر بها عرضا ونقبلها قبولا سطحيًا
أو غريزيا غير واع لا تساؤل فيه ولا تعجب من طبيعة بلادنا وعادات
مجتمعا ومكونات ثقافتنا . حتى اذا رحلنا الى بلاد أخرى أو درسنا
أدبا آخر عدنا اليها وكأننا نراها للمرة الأولى مدركين الآن تمام طرافتها
وتفردا وامتاعها اذ ندرك قيمتها الخاصة المتميزة .

هذه أولى الفائدتين اللتين تتاحان لنا من دراسة أدب أجنبي ، أننا
نزداد تقديرا للقيمة الخاصة لتراثنا القومي . أما ثانيتهما فهي انها تمدنا
بمفاهيم جديدة وقيم جديدة نستخدمها ، لا في الحكم على أدبنا القديم ،
بل في تطوير أدبنا المعاصر والدفع به في طرق التنمية والتغيير . وكلتا
الفائدتين كما ترى قائمة على الاختلاف بين الآداب لا على التشابه .

من الأدب العربي نفسه يجب أن تستنبط المقاييس التي يحكم بها عليه ، وإن كنا قد سلمنا بأن الدارس الذي يقتصر على دراسته ولا يدرس أدبا أجنبيا مختلفا لن ينجح في استنباط المقاييس الصحيحة . وسيرى القارئ أن هذا هو ما حاولناه في كتابنا هذا . قد نظرنا في الشعر الجاهلي نفسه ، في إطاره الخاص من بيئته الخاصة وظروف زمانه المعينة المادية والثقافية ، فاستقرينا منه كل ما سقناه من أحكام وما استكشفناه من قيم وما أدركناه من مفاهيم . لم نبدأ دراسته خاضعين لأحكام سابقة حاولنا أن نطبقها عليه . لسنا ندعى بهذا أننا أقبلنا على دراسته بذهن خال تمام الخلو ، فأننا حين أقبلنا على هذه الدراسة كنا قد اكتسبنا مما تيسر لنا من ثقافة علمية وفنية فهما عاما للفنون الانسانية ومنزلتها في مجالي النشاط البشرى ، وخبرة نقدية بالوسائل الأدبية التي يستخدمها الأديب لأداء مضمونه . لكننا لم نقبل على الشعر الجاهلي بمقاييس محددة مضبوطة صارمة نتظر تحققها فيه ، ونستلزم وفاءه بها ، فنرضى عنه أن حققها ، ونسخط عليه أن أخل بها ، وهو للأسف الشديد ما يفعله كثرة دارسينا ونقادنا في اقبالهم على الأدب العربي بمختلف عصوره ومتعدد فنونه وموضوعاته ومشاكله .

فاذا رأنا القارئ نفتتح فصولنا بكلام عام عن طبيعة الأدب والفن عامة ، أو الشعر الجاهلي خاصة ، أو بشرح مفهوم معين أو الادلاء بحكم محدد ، فأننا نطمح منه أن يتمهل قبل أن يتهمنا بأننا قد خالفنا مبدأنا الذي زعمناه في هذا التمهيد ، حتى يرى أن ما قدمنا به كل فصل من شرح عام لا يخرج على أحد اثنين ، أما حقيقة بديهية من حقائق الفن والأدب أردنا أن نتأكد من علم القارئ بها ، وقبوله لها ، وأما حكم محدد استخرجناه من نصوص الشعر الجاهلي نفسه ، وأعطينا عليه

المثال المفصل في بقية الفصل ، لكننا أسلفنا شرحه في أوله حتى نساعد القارئ على فهمه وتبعه ، ونمكنه من الحكم لنا بأننا أصبنا في استخراجه أو الحكم علينا بأننا أخطأنا في توهمه .

وهذا يقودنا الى تنبيه آخر فرى أن واجبنا أن تقدمه . وهو أن كتابنا هذا على كبر حجمه لا يتناول الشعر الجاهلي كله — وأنتى له أن يفعل هذا ، بل أنتى لكتاب بالغ ما بلغ حجمه أن يستطيع هذا ! — بل يقتصر على نماذج قليلة جدا من هذا التراث الغنى ، لا تزيد على تسع قصائد ، ست منها من كتاب المفضليات ، واثنان من ديوان زهير ابن أبى سلمى ، وواحدة من المعلقات العشر ، بالإضافة الى مقطوعات وأبيات مفردة أخرى قليلة . فأين هذا من كم الشعر الجاهلي الذى حفظ لنا في شتى مجموعات ودواوينه وقصائده ومقطوعاته وأبياته المتفرقة في مراجع الأدب العربى .

ومعنى هذا ان أى حكم نصدره في هذا الكتاب على الشعر الجاهلي وطبيعته الفنية ووسائله التصويرية وقيمته الاجتماعية والخلقية والجمالية لا يستطيع بطبيعة الحال أن يرقى الى درجة البرهان القاطع ، ولا يزيد على درجة التدليل والتمثيل ، والقارئ نفسه موكول اليه أن يتم العمل الذى بدأناه بالتأمل في سائر الشعر الجاهلي على ضوء ما قدمنا من أمثلة قليلة ، ليستكشف لنفسه مدى صحة أحكامنا واستنباطاتنا ، وليضيف اليها كل ما يترأى له من اضافة أو تعديل أو استثناء أو تحفظ أو تصحيح .

وبهذا التعاون المثمر بين الكاتب وقارئه تتحقق الفائدة المرجوة من هذا الكتاب . على أننا في هذا الصدد نتقدم الى قارئنا برجاء واحد :

ألا يكون استداركه أو اعتراضه جدلا نظريا محضا ، بل يكون نقاشا موضوعيا مجسما مبنيا على نصوص بعينها ، كما بنينا كتابنا هذا كله على الدراسة المسهبة لنصوص معينة . فهذه في نظرنا هي الطريقة الواحدة التي سننجح بها في استكشاف مجاهل أدبنا العربي ، واستجلاء طبيعته الفنية ، وتحقيق مفاهيمه الفكرية وقيمه الجمالية . فلتكن كل دراساتنا لتراثنا العربي مبنية على نصوص بعينها محددة مضبوطة ، ولنتناقش في فهمها وتفسيرها وتحليلها والحكم عليها ما حلا لنا النقاش .

ان آفة نقدنا الحديث هي أن معظمه مصروف في الجدل النظري المحض . حتى حين يبدأ المتناقشون في التجاذب حول نص معين ، سرعان ما يتركونه ويتيهون في أودية الجدل النظري . ونحن لا نرفض الجدل النظري في حد ذاته ، بل نسلم بأنه من أقوى الأسلحة التي يتوصل بها العقل البشرى الى الحقائق العامة والمدرجات الكلية . لكننا لم ندرس بعد من النصوص المعينة المحددة في تراثنا الأدبي ما يرر لنا هذا الجدل . والجدل النظري الذي لا يستند على أرض صلبة من الدراسة التفصيلية لعدد كاف من الجزئيات يكون تام العقم ، ويكون جمجمة بلا طحن ومجرد كلام في الهواء ^(١) . والمنهج العلمي الصحيح هو أن نبدأ بالدراسة

(١) من المحزن جدا أن نرى بعض أساتذة الأدب في جامعاتنا لا يفهمون هذه الحقيقة فيما يبدو ، فهم يسمحون لطلبة الدراسات العليا عندهم ان يختاروا لرسالة الماجستير أو الدكتوراه موضوعات عامة واسعة النطاق من المستحيل ان يقال فيها كلام مفيد في مرحلتنا الراهنة من العلم بتراثنا . وهم بهذا يدلون على أنهم لا يفهمون أصلا طبيعة رسالة الماجستير أو الدكتوراه . فهذه الرسالة يجب أن تقوم على موضوع جزئي محدد تام الانحصار والتحديد ، يقتله الطالب بحثا ويستوفيه قراءة وتفكيراً حتى يصل فيه الى حقائق محددة لم تكن معروفة فتضاف الى الثروة المتزايدة من المعرفة بتراثنا . وبهذه الدراسة المحصورة المحددة يتدرب الطالب على أن يتعمق في موضوع معين تعمقا رأسيا ، لا على أن يشمله بنظرة أفقية موسعة . هذه طبيعة الرسالة لدى الغربيين أنفسهم ، وبعد ألوف الرسائل الجزئية ربما يأتي باحث فيستفيد من حشدها المتراكم في تقديم نظرية معينة .

المعينة لألوف الجزئيات ، وبعدها ربما يحق لنا أن نعمم ونلجأ الى التفكير الذهني الصرف . أو ان شئت التعبير المنطقي المضبوط فقل ان الطريقة الاستقرائية في الوصول الى المعرفة ، وهى التى تبدأ باستقصاء ألوف الجزئيات وترقى منها الى الحكم العام ، يجب أن تأتى قبل الطريقة الاستنتاجية التى تفرض الفرض النظرى ثم تطبقه على الجزئيات .

ونحن لم ندرس بعد من نصوص الأدب العربى ما يبيح لنا الانتقال من الطريقة الاستقرائية الى الطريقة الاستنتاجية ، وأمامنا دون هذا أجيال متعددة من الدراسة العينية والاستكشاف الجزئى لتراثنا الأدبى . فلا يغرن نقادنا أنهم يجدون كتب النقد العربى وعلم الجمال العربى تفيض بالدراسات النظرية ، فان وراء هذه الكتب مكتبات مكدسة من الدراسة التفصيلية لنصوص بعينها . أما نحن فماذا فعلنا الى الآن فى دراسة تراثنا ؟ قد سلمنا آتقا بما استطاع نقدنا الحديث — على أيدي رجال معدودين — أن يثمر فى ارتياد بعض الجوانب فى تراثنا ، واستكشاف بعض قيمه الفنية ، بل استخدمنا هذا دليلا على جدوى المنهج الحديث فى النقد بالمقارنة الى عقم المنهج التقليدى . لكن حذار أن يأخذنا الاغترار والبرضى بما حققنا ، فتحن لا نزال فى بداية الشوط ، بل لعلنا لا نزال نحبو ، وكل ما حققناه حتى اليوم لا يزيد عن تلمس طفيف لكنز ضخم ، ونظرات مبعثرة — وان يكن بعضها فيما يبدو لنا صائبا قيما — فى جنبات واد عظيم هائل الاتساع .

نعم ، لا يزال تراثنا الأدبى الجسيم مجهولا فى معظم مناحيه . ولا يزال كلامنا عنه قائما فى أغلبه على الافتراض والحدس والتعميم الذى لا يستند على جزئيات كافية . ومعظم انتاجات هذا التراث لم تدرس

بعد البتة أو لم تدرس إلا دراسات قليلة جدا قاصرة عن التغلغل في جزئياتها بعيدة عن الاحاطة في مجموعها . ويكفى أن تذكر الحقيقة التي سقناها في تمهيدنا هذا : أن الشعر الجاهلي — وهو أساس شعرنا كله والواضع لأوليات قيمه ووسائله الفنية — لم يدرس بعد إلا عددا قليلا من الدراسات ، ذعك الآن من أن معظمها لا غناء فيه . فان ظننا أن ما ألفناه في دراسة المتنبي مثلا — ولعله أسعد شعرائنا حظا في عدد ما كتب عنه من الدراسات — قد بلغ كثرة تسمح لنا بالرضى والزهو ، فإنا سيتبخر غرورنا وثوب إلى رشيدنا حين تقارن ما كتب عنه ، لا بما كتب عن شاعر انجليزي من الطبقة الأولى ، بل بما كتب عن شاعر انجليزي دونها بطبقات (١) . ومقارنتنا هنا أيضا محصورة في الكم ، فان وسعناها إلى القيمة تقطعت نفسنا جسرات .

دعنا نلخص الآن ما أدلينا به في هذا التنهيد من ادعاءات قبل أن تنتقل إلى مسألة جديدة . تراثنا الأدبي لا يزال مجهولا أو شبه مجهول . فان أردنا استكشافه استكشافا صحيحا عرفنا بطبيعته ، وببصرنا بقيمه ، ويفتح قلوبنا لصادق جماله ومتعته ، ويفدئ عقولنا بصحيح دسسه ، فلن ينفعنا في هذا السبيل أن تقتصر على المنهج التقليدي القائم على علوم البلاغة التقليدية والنقد القديم . لن نفهم الأدب العربي نفسه ولن نقدره حق قدره اذا اقتصر علمنا عليه ، بل لا مناص لنا من التزود بزيادة غنى تكتسبه من دراسة أدب غربي . لكن ليس معنى هذا ان نقحم على أدبنا مقاييس نحصلها من كتب النقد الغربي ، بل يجب علينا بعد دراستنا المتقنة للأدب العربي الذي اخترناه أن نسي مقاييسه المعينة

(١) احصيت الكتب والبحوث والرسالات التي ألفت عن الشاعر والقصصى الانجليزى الحديث د . هـ . لورنس ، فزادت على ثمانمائة !

وآن نكتفى بالنظرة الموسعة والحاسة المشحودة اللتين اكتسبناهما من دراسته فنقبل بهما على أدبنا العربى ندرسه هو ونستخرج منه هو قيمه ومفاهيمه ومقاييسه التى نستخدمها فى تقديره والحكم عليه . لكن هذه الدراسة يجب — لأجيال قادمة متعددة — أن تكون منصبة على نصوص محددة بعينها ندرسها هى ونستقرى منها قدريجا ما نستطيع من مفاهيم وقيم ومقاييس .

فى اجابتنا على هذا السؤال : كيف ندرس شعونا العربى ، اقتصرنا حتى الآن على الجانب الأدبى الصرف من الدراسة الأدبية . لكن هذه الدراسة تكون بتراء شوهاء اذا انجست فى الثقافة الأدبية الخالصة . ولا بد لها من أن تقام على أرض صلبة من المعرفة الصحيحة بالحقائق العلمية التى تحيط بإنتاج الأدب ، سواء منها ما يتعلق بالأديب ككائن حى ينتمى الى الجنس البشرى الذى يزدد بتسلسله الى الأصل الحيوانى ، وما يتعلق بالبيئة الطبيعية والاجتماعية التى تحيط بالأدب واقتاجه . ولا نحتاج هنا الى أن ندلل على لزوم الثقافة العلمية لدارس الأدب بعد أن أثقنا فى هذا التدليل قسما كبيرا من كتابنا المذكور الذى وضعناه منذ سبع عشرة سنة . انما نريد أن نصنف المعرفة العلمية التى تلزم كل من يتصدى لدراسة الشعر الجاهلى .

هذا الشعر أنتجه قوم معينون ، عاشوا فى حقبة معينة من التاريخ ، فى بيئة جغرافية محددة الطبيعة الطبوغرافية والأحوال المناخية والعناصر الأحيائية النباتية والحيوانية ، فى مجتمع معين ذى أوضاع وظروف مادية وثقافية معينة . فالدراسة الفنية لهذا الشعر تكون محض تخريف وهجس اذا لم تربطه ربطا وثيقا بهذه الأحوال والأوضاع والعناصر والظروف ،

فترى فيه تأثيره بها من ناحية ، وتتلنس تأثيره في مجتمعه من ناحية أخرى . ولا نريد هنا أن نحصى الدراسات المكتبية التى يحتاج اليها دارس الشعر الجاهلى لتحصيل العلم الذى يلزمه قبل أن يحسن فهم هذا الشعر ، بل نود أن نلفت الأنظار الى أن الدراسة المكتبية مهما تكن سمعتها واحاطتها لا تغنى عن الخبرة الميدانية المباشرة .

ماذا يعتقد باحثونا الذين يتناولون أدبنا القديم بالدراسة والنقد ؟ هم يعتقدون انهم يكفيهم أن يظلوا قابعين فى مكتباتهم متقلبين بين جامعاتهم وأنديةهم الثقافية يقرأون الكتب والمجلات ويناقشون الطلاب والزملاء ويشاركون فى الندوات والحلقات ويضعون كتبهم ومقالاتهم وأحاديثهم ومحاضراتهم . لكننا نرى ان من واجب الباحث أن يخرج من جدران مكتبته وأن يهجر أندية وفصوله فى القاهرة أو بيروت أو بغداد أو غيرها من العواصم العربية المتحضرة ، وأن يقصد ركنا من أركان الصحارى العربية النفسية فيتجول فيه زمنا ويشهد بعينه وهاده ونجاده ورماله ووديانه ويرقب نباته وحيوانه ويقاسى ببدنه وروحه حر نهاره وبرد ليله ويتلقى بوجهه عواصفه الرملية اللاذعة ويتنسم أرواحه ويصعد بصره فى سمائه ونجومه ، ثم يتحدث الى أهله البدو ويراقب طريقة حديثهم وسلوكهم وعاداتهم وتقاليدهم . ولا نزعم أن هذا كله سيعطيه صورة صحيحة مضبوطة عن أحوال العصر الجاهلى السحيق : لكنه سيعطيه صورة مقاربة عظيمة الفائدة . فالأحوال المادية الجغرافية لا تزال كما كانت ، وما ينتج عنها من أنماط الحياة الاقتصادية والاجتماعية وأطرزة السلوك البشرى لا تزال فى أساسها قوية الشبه على رغم ما دخلها من تغير دينى وسياسى وثقافى . ولا يزال البدوى الصميم ابن الصحراء يستجيب لها استجابة تشبه شبحا عجيبا ما كان يصدر من أسلافه منذ ألف وأربعمائة سنة .

والذى لا شك فيه على أى حال هو أن الظروف الجغرافية لا تزال كما كانت فى العصر الجاهلى ، فمن السهل نسيها على الدارس أن يتخيل فيها أولئك الجاهليين القدامى بعد أن يعرض نفسه تعريضا شخيصيا مباشرا لقواها وعناصرها . ونحن لا نقصّر على أن يتجه الباحث الى بلاد العرب نفسها ، فان كان هذا أمرا لا يستطيعه فليقصد أى ركن صحراوى غير بعيد عن بلده ، فسينجد فيه بعض العوض .

ولسنا نظن ان هذا المطلب منا مطلب غير معقول ، فما من عاصمة عربية ألا وتجاورها بيئة بدوية أو لا تبعد عنها أكثر من سفر ساعات قليلات . ومطلبنا هذا على أى حال هو ما نعتقد أنه ضرورة لازمة لكل من يريد أن يفهم الشعر القديم فهما حقيقيا . وقد اعترفت فى أحد كتبى السابقة بأننى لم أبداً فى الفهم الصحيح للشعر القديم الا حين عشت فى السودان ، وتجولت فى باديته ، وهى عظيمة القرب فى خصائصها الطبيعية من البادية العربية ، بل هى فى حقيقة الأمر امتداد لها عبر البحر الأحمر (١) .

فان تعسر هذا المطلب على بعض دارسينا فى انشغالهم بمشاغل الحياة المدنية المعقدة ، فهناك عوض آخر فيه بعض الفائدة وان لم يكن الحل المثالى . وهو أن يقرأوا كثيرا فى ثلاثة أنواع من الكتب . الكتب التى ألقت عن جغرافية بلاد العرب وأقاليم غربى آسيا وأحوالها التضاريسية

(١) فى الشهر الأول من وصولى الى الخرطوم كنت أدرس لطلبتى رائية الأخطل فى مدح عبد الملك بن مروان . فلما جئت الى قوله « فى حافتيه وفى أوساطه العشر » فى وصف فيضان نهر الفرات قلت لهم : انا لم أر العشر ، لكن يخيل الى من وصف الشعراء له ان طوله كذا وأوصافه كيت وكيت . وهنا لاحظت أنهم يبتسمون . فلما سألتهم عن سبب مرحهم قال أحدهم : أنظر يا أستاذ من هذه النافذة تر العشر أمام عينيك !

والمناخية والنباتية والحيوانية . والكتب التى وضعها الرحالون الذين تجولوا فى بلاد العرب وعاشوا فيها زمنا ودرسوا أحوالها المادية والبشرية . وأسفار العهد القديم من الكتاب المقدس . أما كتب الجغرافيين فواضحة اللزوم والفائدة . وأما كتب الرحالين فتعطينا صورة حسية وردود فعل نفسية عجيبة المشابهة لما نقرأه فى الشعر الجاهلى ، مع أن كتابها رجال غريون عاشوا فى العصر الحديث فهم مختلفو الجنس والعقلية والثقافة والحاسة الفنية عن العرب القدامى ، وهذا من أعجب الشواهد على الوحدة الجذرية التى تجمع بين سلالات الجنس البشرى بجامع الانسانية المشتركة على اختلاف ظروفها المادية والثقافية وتباعدها أحقابها التاريخية . وقد قال سير جيمز ليال مترجم كتاب المفضليات ومحققه ان خير شرح على الشعر الجاهلى هو كتاب « بلاد العرب الصحراوية » للرحالة الايرلندى شارلز داوتى . ونحن نوافق على هذا موافقة تامة . وأما أسفار العهد القديم فقوى شعرها أو نثرها الشعرى صور وتعبيرات تكاد تكون ترجمة حرفية لما نقرأه فى الشعر الجاهلى .

هذا ما يحتاجه دارس شعرنا القديم من الدراسة المكتبية والخبرة الميدانية للبيئة التى أنشأت ذلك الشعر . لكنه يحتاج بعد هذا كله وفوق هذا كله شيئا آخر عظيم اللزوم والأهمية . هو أن يدرس الحياة . نعى أن يفتح حسه وقلبه لها ، ويبلو تجاربها ، ويراقب سلوك البشر فيها واستجاباتهم لها ، ويبذل نهاية جهده فى فهمهم والتشارك العاطفى معهم .

فالآدب — كما شرحنا فى كتاب سابق — هو الثمرة العليا لتجارب الحياة الانسانية . ودراسته هى دراسة الحياة ، أولا وأخيرا . ولو أن

باحثا أكبّ على كتب الأدب فأجاد استظهارها وحفظ شعرها ونثرها ،
ثم أكب على المعارف الأدبية فأتقنها على تعددها من لغوية ونحوية
وصرفية وعروضية وبلاغية ونقدية وتاريخية ، ثم أكب على حقائق العلم
اللازمة لدراسة الأدب من جغرافية وأحيائية وفلكية وتفسائية ، ثم وسع
دائرة قراءته فيما عدا ذلك من المعارف والعلوم التي تضمها بطون الكتب
وجدران المعامل ، ولم يخرج الى عرض الحياة نفسها يحياها بعمق ويلو
تجاربها بحساسية ويذوق حلوها ومرها بتأمل وتميز ويراقب تجارب
الناس وردود فعلهم مراقبة متفهمة متعاطفة ، لما استطاع أن يفهم الأدب
فهما صحيحا ولا أن يتذوقه تذوقا كاملا ، ولظل عاجزا عن أن يكسب
الآخرين من طلاب وقراء فهما للأدب أو تذوقا ، ولكان أقصى ما يبلغه
في كتبه وأبحاثه أن يصير موسوعة يرجع اليها الدارسون اذا جهلوا
أمرا أو نسوا أمرا وأرادوا أن يذكرّوا به . وهذا قد يكون جماعا للعلم
وقاموسا محيطا يدب على قدمين ، ولكن مستحيل أن يكون باحثا
حصيفا أو ناقدًا ذواقًا للأدب .

فالأدباء لم ينتجوا أدبهم ليقدموا لنا ميدانا للتحذلق والتعالم واطهار
السعة المعجمية والاحاطة الموسوعية ، بل انتاجهم الأدبي قطع من مهجهم
حية نابضة دامية منتفضة ، وهم يريدون ممن يطلع عليها أن يشارك قلبه
قلوبهم في النبض والاضطراب للحياة ، والا فما أحسن دراسة انتاجهم .

والأدباء لم يحيوا حياتهم بعمق ويلو تجاربها بعنف ليقدموا لنا
نصوصا تظهر في دراستها اتقاننا للنحو والصرف واللغة والبلاغة ووسائل
التصوير والأداء ومهارة التحليل والتركيب ، بل يقدمون لنا فوق هذا
كله فرصة لنحيا معهم حياة جديدة فنغنى بذلك حياتنا المحدودة ونوسع

آفاقها ونضيف الى تجاربنا تجارب عشرات آخرين من البشر فكأننا لم نحى حياة واحدة بل حيوات كثيرات فى دائرة عمرنا المحدودة .

وهذه أيضا حقيقة ما أكثر من يغفلونها من أساتذتنا وباحثينا ونقادنا . أعرف أستاذا جامعيا جليلا كان يتباهى بأنه قد تنسك للعلم واعتزل الحياة فى جدران مكتبه ليتفرغ لدراسة الأدب وتدريسه . وكان مغرما بأن يشبه نفسه بالراهب الذى تبتل فى صومعته عن مشاغل الحياة . أفيستطيع هذا أن يفهم الأدب أو يفهمه طلبته وهو لا يدري ما الحياة وما تجاربها التى يدور عليها الأدب ؟ (١) .

على أن هذا العمل فى تجريب الحياة ان كان لازما لفهم كل أدب ، فهو أشد لزوما لفهم أدب قديم . لأن عادات القدامى وعقلياتهم تختلف اختلافا كبيرا عما نعهده ونألفه فى حياتنا الحاضرة ، فلا سبيل لنا الى

(١) حين كنت طالبا بالجامعة المصرية لم يكن همى الا الانكباب على الكتب ألتهم منها أكبر عدد استطيعه . وكنت لا أغدو ولا أروح الا وفى يدي كتاب مفتوح اقرأ فيه . وكان عملى هذا - كما أفهم الآن حين أتذكره وأحلله - مدفوعا بدافع مزدوج من حب القراءة والتباهى بما أفعل حتى يقال عني أنى قارئ . نهم ! الى أن بلغ هذا استاذى العظيم الذى أهديت هذا الكتاب اليه ، فأعلن انكاره وذمه ، وأخذ يتحيل الحيل لقطعى عن هذا السلوك ، ويرغمنى على المشاركة فى الحفلات والرحلات الطويلة محرما على أن اصطحب فيها كتابا واحدا . فكنت ادهش لسلوكه هذا ، اذ كنت انتظر من اساتذتى ان يشجعونى على الاطلاع لا ان يصرفونى عنه .

وحين اتممت تعليمى فى مصر ورحلت الى انجلترا ، أرسلت اليه خطابا أسأله عن المناهج التى ينصحنى بدراستها والكتب التى يوصينى بقراءتها فى تحضير رسالتى للدكتوراه . فجاءنى رده أن اترك المناهج والكتب والتحضير للدكتوراه سنة أو سنتين وأقبل على هذه الحياة الجديدة الغريبة المشوقة التى أنت فيها فاحيها كاملة ! وهى نصيحة لم استطع تلبيتها مباشرة لحاجتى للحصول على الدكتوراه من أجل التثبيت والترقية فى الوظيفة ، لكنى تذكرتها بعد ذلك . ولست أجد نصيحة خيرا منها أهديتها الى المقتصرين على الدراسات المكتبية .

فهمها الا اذا تعمقنا دراسة الحياة ومراقبة النفس البشرية الى درجة توصلنا الى جذورها الأساسية الضاربة في صميم النفس والتي لم تتغير على رغم تغير الظروف والأحوال . فان لم نفعل هذا فلن نشعر نحو القدامى الا بالنفور والكراهية والادانة والذم ، لأننا لم نتعمق في ذات أنفسنا وأنفس معاصرينا تعمقا كافيا لتبصيرنا بمواطن الشبه البعيدة بيننا وبينهم .

وسيرى قارئ هذا الكتاب كيف ان الجاهليين على عظم الاختلاف بيننا وبينهم في العقائد والمثل وفي العادات والقيم وفي السلوك والاستجابة كانوا بشرا أمثالنا ، نستطيع حين نتعمق انفعالاتهم وردود فعلهم على أحداث عيشتهم أن نرى فيهم اخوانا في الانسانية الخالدة ، فنفرح لفرحهم ونأسى لأساهم ونقبل جرائمهم وأخطاءهم بالعطف والثناء 'مهما تكن ادانتنا الأخلاقية لهم قوية .

والى هذه الغاية من الفهم العليم المتعاطف الذى يجمع بين المعرفة الصاحية غير المخدوعة وبين القدرة على التعاطف والرحمة يجب أن يوجه كل باحث ما استطاع أن يحصله من معرفة وخبرة بالأدب والفن والعلم وتجارب الحياة .

هذا ما أحببت أن أمهد به لهذا الكتاب . وتلك هى الوسائل والغايات التى أرى وجوبها على كل من يتصدى لدراسة تراثنا الأدبى . أما طبيعة المنهج المفصل الذى اصطنعته فى دراسة الشعر الجاهلى فلست أحتاج الى شرحها فى هذا التمهيد . فان الكتاب نفسه بفصوله المتعاقبة سيشرح هذه الطبيعة شرحا متدرجا عمليا فى الفصل بعد الفصل . انما احتاج منذ البدء الى أن أنذر قارئى بأن هذا المنهج سيقضييه جهدا جادا فى التعاون

الخيالى والمشاركة العاطفية ان أراد أن يحقق فى دراسة الشعر الجاهلى أكبر منفعة مستطاعة . لكن هذا الجهد نفسه سأفصل الحديث فى وصفه وأمهّد للقارئ سبيل القيام به وأبذل جهدى فى مساعدته على تحقيقه . وفى كل هذا أطمح أن ألقى من تعاون القارئ ما يمكننا معا من بلوغ الغاية المرسومة .

الفهم العليم المتعاطف : هذا ما يجب أن نسعى الى تنميته فى قلوبنا وفى قلوب أبنائنا نحو تراث الأجداد . وعلى هذا الفهم وحده نستطيع أن نبني اعتزازا قوميا صحيحا غير زائف ، لا يصدر عن محض الاغترار الجاهل ولا يقوم على مجرد الدعاوى الجوفاء ، لأنه يقدر التراث حق قدره دون أن ينتقص منه أو يبالغ فيه ، فيستمد من ذخره القيم ويسعى فى تصحيح نقائصه ، وبذلك يضع الأساس المتين لقوميتنا الجديدة الصاعدة .

الفصل الأول

عناصر الموسيقى الشعرية

نبدأ بحقيقة معروفة : أن الشعر يتكون من كلمات ، أى من ألفاظ لغوية لها معان ، ينسجم بعضها مع بعض فى اصدار ايقاع مرتب بنوع ما من أنواع الترتيب المطرد . فالنثر أيضا له ايقاع ، لكن ايقاع النثر لا يأتى بترتيب معين يطرد فى السطر بعد السطر . من هذا نرى أن كل ما يريد الشاعر أدائه إلنا من مضمون فكره وعاطفته إنما يؤديه إلنا عن طريق الكلمات اللغوية ، بما لها من معان وبما لها من خصائص موسيقية .

وقد قصر العروضيون اهتمامهم على الأنماط النهائية التى يتخذها الايقاع الشعرى ، وسموها بحورا . ولكن الشعر لا يحقق موسيقيته بمحض الايقاع العام الذى يحدده البحر . بل يحققها أيضا « أولا » بالايقاع الخاص لكل كلمة أى كل وحدة لغوية لا تفعية عروضية للبيت ، و « ثانيا » بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة فى البيت ، وتوالى هذه الحروف فى كل كلمة من الكلمات المستعملة ، ثم الجرس المؤلف الذى تصدره الكلمات فى اجتماعها فى البيت كله ثم فى تتابعها فى البيت بعد البيت فى كل قصيدة أو قسم من قصيدة .

والانسجام بين جانبى الايقاع والجرس هو الذى يصدر ما نسميه

بالنغم الشعري ، وهو اجتماع الأصوات اللغوية تحت تنظيم الايقاع في تموج يعلو ويهبط ، ويلين ويشتد ، متلائما مع تموج الفكرة والانفعال . ومن الواضح أن العروضيين أهملوا جانب النغم ، ونحن لا نريد أن نلومهم على هذا الإهمال ، فقد كان هذا الجانب خارجا عن حدود علمهم الذي وضعوه (وان كان يكون جزءا أصيلا من علم العروض الانجليزي مثلا) . انما نريد أن نؤكد أننا في استماعنا الى الشعر يجب أن ننصت لا الى الايقاع العام وحده الذي يظهر في بحور العروض وصحة اتباع الناظم لها ، بل ننصت أيضا الى الايقاع الخاص لكل كلمة لغوية والى الجرس الذي تصدره الحروف والى انسجام الايقاع والجرس في النغم الشعري للبيت الكامل ثم للأبيات المتعاقبة .

موسيقى الشعر تتكون اذن من جانبيين أساسيين متلازمين متكاملين ، الايقاع والنغم . ولكي نوضح ما نعنيه بالفرق بينهما نذكر بيتين يتحدان في الايقاع العام لاتحادهما في البحر ، لكنهما يختلفان اختلافا يينا في الايقاع الخاص للكلمات كما يختلفان اختلافا يينا في النغم .

فبيت امرئ القيس الذي يصف نشاط حصانه وصهيله الجياش الحامي :

على الذَّبل جَيَّاش كأن اهتزاه إذا جاش فيه نَحْيُهُ غَلِيٌّ مَرَجَلٍ^(١)

يتفق في الايقاع العام لبحر الطويل مع بيت عمر بن أبي ربيعة في وصف حصانه المتعب الذي يشكو الاجهاد :

(١) الذبل : الذبول أي ضمور جسمه . جياش : يجيش في عدوه كما تجيش الفدر في غليانها . اهتزاه : تردد صهيله في صدره . حميه : غليه . المرجل : القدر التي يغلي فيها الماء أو الطعام . يقول : على الرغم من ذبول جسمه وضمور بطنه تغلي فيه حرارة نشاطه ويتكسر صهيله في صدره مثل غليان القدر . يصف نشاطه وحميته في عدوه على ذبول جسمه .

تشكى الكميتُ الجرى لما جهدته ويتن لويسطيع أن يتكلم^(١)

ولكن من الاستماع الأول يتبين لنا الاختلاف الكبير في موسيقى البيتين . وهو اختلاف ينشأ من اختلاف الألفاظ اللغوية التي يستخدمها كل من الشاعرين ، والايقاع الخاص لكل منها ، والحروف المعينة التي يتكون منها كل لفظ ، وانتظام هذه الحروف بتواليها في المقطع بعد المقطع . وهذا الانتظام والتوالى هو العامل الأكبر في اختلاف النغم ، فان البيتين يشتركان في ثلاثة عشر من الحروف الهجائية ، وينفرد بيت امرئ القيس بخمسة أحرف ، وينفرد بيت عمر بأربعة أحرف . فجانبا التشارك أكبر في الحقيقة من جانب التفرد ، لكن التنظيم المختلف للحروف هو الذى يصدر النغم الكبير الاختلاف .

فان وجد القارئ شيئا من الصعوبة في تتبع كلامنا هذا فاننا نستطيعه قدرا من الصبر ، لأننا سنشرح فيما بعد كل هذه المسائل شرحا مفصلا ، ثم يستطيع القارئ أن يعود الى البيتين بعد هذا الشرح ليحلل ايقاعهما ونغمهما على ضوء ما سنقدم من شرح مفصل لعناصر الايقاع والنغم . والمهم أن القارئ لا شك يوافقنا منذ البدء على الاختلاف البين في موسيقى البيتين مع اتحادهما في الايقاع العام للبحر . والموجد الأول لهذا الاختلاف هو اختلاف المعنى الذى ينقله كل من الشاعرين والعاطفة التى يريد أن يحملها الى السامع . فحصان امرئ القيس يسهل في قوة وهو على أشد نشاطه وحميته . وحصان عمر يشكو في ضراعة وأسى وهو منهوك القوى يطلب وقف الرحلة .

(٢) الكميت : الحصان ذو اللون الكميت ، وهو الذى اختلطت حمرة

بسواد •

ومن هذا ترى ان الاختلاف يقوم على أسباب أساسية عضوية من طبيعة المعنى المحمول والعاطفة المؤداة .

ولا شك ان تقاد الشعر القدماء التفتوا بعض التفات الى اختلاف النغم بين الأشعار . لكنه كان في معظمه التفاتا قاصرا لم يكادوا يزيدون فيه على الإشارة الى الفروق السطحية العامة بين النغم الضخم المتين الجزل وبين النغم اللين الرقيق العذب . وهم يصوغون ملاحظاتهم في عبارات انشائية عامة غامضة صارت مجرد أكليشيهات مكررة ، دون أن ينظروا نظرا دقيقا فيما يصدر عنه هذا النغم النهائي من دقائق الحروف والحركات والمقاطع ونظام تواليها وترتيبها فيما بينها .

فان أردنا نحن أن نكون أدق نظرا فلننظر أولا في الحروف ، وهي العناصر الأولى التي تتكون منها الألفاظ ، لكي ندقق الاستماع الى اختلاف مخارجها من جهاز النطق ، واختلاف وقعها على حاسة السمع . وهذا يرغم كل دارس جاد للأدب على أن يبدأ بدراسة مجملة لعلم الأصوات اللغوية (فونيتيكا) (١) . ومنه يتعلم كيف يصدر بعض الحروف من أقصى الحلق ، وبعضها من أقصى اللسان أو من وسطه أو من طرفه ، على اختلاف بينها بحسب وضع اللسان من الحنك (سقف الفم) . وبعضها يمر صوته من خلال الألف ، وبعضها يمر صوته من الشفتين ، منفرجتين أو مستديرتين أو منطبقتين . وهي تختلف

(١) يجد القارئ العربي عرضا حسنا لأهم حقائق هذا العلم واستقرائها في اللغة العربية في الكتب الثلاثة الآتية ، والأول منها بنوع خاص قد أفدنا منه في مواضع متعددة من كتابنا هذا :

• إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٦١ .
• محمود السعران : علم اللغة - مقدمة للقارئ العربي ، القاهرة ١٩٦٢ .
• تمام حسان : مناهج البحث في اللغة ، القاهرة ١٩٥٥ .

فى كمية الهواء التى تخرج مع كل منها ، ويختلف هذا الهواء أيضا فى نصيبه من قوة الانطلاق . والصوت الانسانى يختلف فى النطق بين مقطع ومقطع فى الدرجة بين حدة وعمق ، وفى الشدة بين وضوح وخفوت . وبهذا كله وغيره من العوامل تختلف الحروف فى قيمتها من الهمس والجهر ، والشدة والرخاوة والميوعة والاسترسال والتكرار ، والنفث والفحيح والصفير والأزيز والجشة والغرغرة الخ ... وهذا كله له وقع مختلف على الأذن ، بل له لوكة مختلفة فى الفهم .

هذا عن الحروف فى افرادها ، ولكن انظر أيضا فى تتابعها وما له من تناسق النغم أو تنافره . وفى الشعر الجيد نجد تلاؤما بين هذه الصفات الحرفية وبين نصيب العاطفة من الحدة والعمق ، والتوتر والارخاء ، والاندفاع والضبط ، الى غير ذلك من صفات العاطفة . ونجد انسجاما بين نوع العاطفة و « طعمها » أو ما تتوهم لها من طعم ، من حلاوة أو مرارة ، من فرحة منطلقة أو حسرة مكبوتة أو غضبة هائجة أو صراخ ممزق أو زهو عريض أو خذى ذليل .

كل هذا لا تجد دراسة جادة له فيما كتبه البلاغيون والنقاد القدامى ، وهو عظيم التعلق بوظيفتهم بل هو منها جزء ضرورى . لكنك تجد شيئا منه فيما كتبه فريق آخر من العلماء ، هم اللغويون القدامى . فقد التفت هؤلاء الى مخارج الحروف وفرقوا بينها ، ثم زادوا على ذلك فتأملوا فى اجتماع الحروف فى الكلمة والعلاقة بين انتظامها الخاص فى الكلمة وبين معنى الكلمة . ولكن ما كتبه اللغويون فى هذا الموضوع شديد النقص اذا نظرت اليه فى ضوء العلم « الفونيتى » الحديث ، لأنهم لم يدركوا مخارج الحروف ادراكا علميا صحيحا وأخطأوا فى

تصنيفها وتسميتها . وهم على كل حال يشكرون على ما بذلوا من جهد ، لكن البلاغيين والنقاد لم يستفيدوا كثيرا مما دونه علماء اللغة في هذا الموضوع ، بل تجد خير الملاحظات فيه من عمل اللغويين لا من عمل البلاغيين والنقاد ، وهو في حقيقته أدخل في وظيفة هؤلاء . ومن أبرع علماء اللغة في هذا المجال أبو الفتح عثمان بن جنى في خصائصه ، فقد عقد فصلا رائعا (سنعود إليه فيما بعد) نظر فيه في العلاقة بين جرس الحروف وانتظامها في اللفظ وبين المعانى التى يؤديها اللفظ . أما البلاغيون والنقاد فلم يكّد يزيد التفاتهم في هذا المجال على قولهم ان مخارج الحروف ينبغي أن تكون « فصيحة » ، وجعلوا أحد شروط الفصاحة عدم تنافر الحروف ، وعلى اعجابهم بالأبيات التى رأوا تحقق الفصاحة فيها ، معبرين عن هذا الاعجاب بعبارات عامة مائعة تخلو من التحليل الدقيق ، وذهمهم للأبيات التى رأوا خلوها من الفصاحة . وحتى في مقياسهم الذى وضعوه للفصاحة ، وهو عدم تنافر الحروف ، قد خانهم التوفيق ، لأنهم لم ينتبهوا الى أن المعنى والعاطفة قد يقتضيان هذا التنافر ويجعلانه أمرا لازما . انظر مثلا الى بيت امرئ القيس يصف شعر محبوبته ، وهم يستشهدون به على قبح التنافر :

غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزَرَاتٌ إِلَى الْعُلَا تَضِلُّ الْعِقَاصُ فِي مُثْنَى وَمُرْسَلٍ^(١)

لا شك ان في قوله « مستشزرات » تنافرا بين الحروف يجعل الكلمة ثقيلة في النطق . ولكن قليلا من التفكير يهدينا الى أن هذا التنافر لازم لزوما فنيا مؤكدا ، لأنه ينطبق على الصورة التى يريد الشاعر

(١) غدائره : خصله . مستشزرات : مرتفعات . تضل : تغيب وتتيه بعضها في بعض من كثافة شعرها . العقاص : الخصل المجموعة أو الشعر المفتول تحت الخصل . مثنى : فتل بعضه في بعض . مرسل : غير مفتول .

أن يرسمها لهذه الخصلات الكثيرة الكثيفة الثقيلة التي تتزاحم على رأس محبوبته وترتفع الى أعلى ويغيب باقى الشعر الكثيف تحتها من مفتول ظل على انتظامه وغير مفتول انطلق هنا وهناك . صورة غنية رائعة ، حاشدة زاخرة مزدحمة ، اذا أجدنا صورتها واستمعنا الى «مستشزرات» أدركنا كيف انها تقتضى هذا التنافر وبدأنا نستحليه وتلذذ بتعثر لساننا فى النطق به . هو حقا تنافر ولكن ما أقوى انسجامه مع الصورة المرسومة . ويزداد هذا وضوحا اذا نظرنا فى البيت الذى يسبقه فى وصف هذا الشعر أيضا :

وَفَرَعٍ يَرِينُ الْمَتْنُ أَسْوَدَ فَاحِمٍ أَثِيثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَثِّكِلِ^(١)

فهذه الكلمة الأخيرة التى تبدو غريبة نافرة لمسامعنا والتى تثير سخرية متعلمينا لأنهم لا ينتبهون الى صدقها التصويرى ولزومها الحيوى ، لا نظن قارئنا يحتاج الآن الى أن تنبهه الى انسجامها بحروفها وترتيب مقاطعها مع الصورة الكثيفة المتداخلة التى يريد الشاعر أن يرسمها لهذا الشعر الغزير الغنى بالتجعدات المتدلى على ظهرها . فلا شك ان ما فى ايقاع هذه الكلمة من اضطراب وفى جرسها من ثقل يحكى كثافة الصورة المؤداة وتموجها . استمع خاصة الى موضع الشاء الساكنة فى هذه الكلمة ، ثم استمع الى التقاطها لنغم الثائين اللتين تقدمتا فى كلمة « أثيث » .

وليعد القارئ أيضا الى البيت التالى فى معلقته ، ولينظر انسجام

-
- (١) فرع : شعر تام • المتن : الظهر • فاحم : شديد السواد • أثيث : كثير • قنو النخلة : شمراخها الذى يحمل الثمر • المتعشكيل : الذى قد دخل بعضه فى بعض لكثرته • أو المتدلى من ثقل الثمر عليه •

شطره الثانى بايقاعه الداخلى المضطرب وجرسه الغليظ مع الصورة الطبيعية التى يريد تصويرها :

فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى بنا بطن خبت ذى حقاف عَقَنَقَلِ

امرؤ القيس لم يستعمل هذه الألفاظ اذن لأنه شاعر جاهلى خشن جلف يحب الحوشى من الكلمات ويعجز عن تحقيق التناسق وعدم التنافر فى كل ما ينظم ، بل لأن صورته المقصودة وعاطفته الغالبة تقتضيها اقتضاء عضويا . والسبيل الى اقناع متعلمينا بهذه الحقيقة حتى يكفوا عن سخريتهم ونفورهم ويتدثروا فى تذوق هذه التعبيرات والطرب لها هى أن نذكرهم بأننا لا نزال نفعل مثل هذا بألفاظنا الدارجة اذا اقتضى المعنى المراد . تأمل مثلا فى لفظنا الدارج « مفشك » والفعل « اتفشك » وقربه من كلمة امرؤ القيس « متعشك » . واستدع الى ذاكرتك ألفاظا دارجة أخرى تمثل باضطراب ايقاعها وتنافر حروفها ما يراد من معنى .

الىك بيتا آخر لا شك فى تنافر حروفه وثقل نطقها ، هو بيت تأبط

شرا :

قليل اذخار الزادِ إلا تَعَلَّةٌ فقد نَشَزَ الشَّرْسُوفُ والتصقَ المِعَا

لا شك أن فى قوله « نشز الشرسوف » من التنافر والثقل ما يذكرنا بجملته « خشب السقف سبع خشبات » التى كان آباؤنا واخواننا يطلبون. اليها أن ننطق بها عشر مرات حتى يضحكوا على تعثر لساننا فيها بعد المرة الثالثة أو الرابعة . لكن لم لجأ تأبط شرا الى هذا التنافر ؟ لأنه بدوى متوحش عديم الفصاحة ؟ بل لأنه يصف نفسه — وهو من الشعراء الصعاليك — بالجوع وقلة الطعام حتى أصابه الهزال فبرزت رؤوس.

ضلوعه في صدره شاخصة للعيان . أفكان يستطيع أن يؤدي صورته
هذه أداء حيا بغير هذا التنافر ؟

وفي شعرنا القديم أمثلة كثيرة لهذا التنافر المقصود الذي يؤدي
وظيفة عضوية في التصوير الشعري بربطه بين المعنى واللفظ . لكن
علماء البلاغة كرهوه في اشتراطهم عدم التنافر ليكون الكلام فصيحاً .
غير مدركين أنه اذا كان معنى « الفصاحة » افصاح المتكلم لما يعنيه أى
اظهاره له وابانته عنه ، فقد يقتضى هذا الافصاح التنافر اذا كانت
الصورة التى يريد نقلها متنافرة . لكنهم قل أن ينظروا الى الصلة التى
تربط بين الحالة العاطفية للمتكلم وبين أدائه لها ، فقل أن ينظروا الى
الرابعة العضوية الحية بين اللفظ ومعناه ، فاذا نظروا الى اللفظ فصلوه
فى الغالب عن المعنى ، واذا نظروا فى المعنى فصلوه فى الغالب عن اللفظ ،
وليس جدالهم الطويل حول تفضيل المعنى أو اللفظ الا شاهدا على
فصلهم هذا بين وجهين لم يهتدوا الى الرابطة الحيوية التى توحد
بينهما . وحتى الذين فضلوا منهم المعنى على اللفظ — فأعجب بتفضيلهم
هذا بعض نقادنا المحدثين ورأوه دليلاً على تحرر هؤلاء وتقدمهم — قد
وقعوا فى نفس الخطأ . اذ لا مسوغ لتفضيل أحدهما فلا قيمة لللفظ
مفصولاً عن معناه الذى يؤديه ، ولا وجود للمعنى فى الأدب الا اذا عثر
على اللفظ المناسب له . والأديب الحق هو الذى يوفق بالهامه وبخبرته
بين الخصائص المادية للفظ وبين الظلال الدقيقة لمعناه والنبرات الدقيقة
العاطفته .

لكن تترك الآن الحروف الساكنة أو الصامتة ونأتى الى ما يسمى
الحروف الصائتة أو حروف اللين ، وهى الحركات التى تلحقها من فتحة
وكسرة وضمة . وقد التفت القدماء الى أن الضمة أثقل الحركات ،

وان الفتحة آخفها ، وان الكسرة بين بين . ولكنها ملاحظة يكتفون بتدوينها (ويخطيء اللغويون منهم في معرفة السبب العضوى الصحيح لها) ثم قل ان يهتموا بتلمس نتائجها الدقيقة في النغم الشعرى للأشعار التى يدرسون . ولكن من واجبنا أن نوليها انتباهنا فهى من أهم الوسائل التى يستعملها الشعراء القدامى لنقل فكرهم وانفعالهم . انظر مثلا فى قول الأعشى يصف سمرة محبوبته وضخامة أوراكاها وامتلاء ذراعيها بالشحم :

هَرَكُولَةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مَرَاقِيهَا^(١)

هذا الشطر الذى يستعيز متعلمونا من غلظته حين يسمعون ويضحون بالضحك الساخر من قائله ، لأنهم لا ينبهون الى أن الشاعر لا يأتى به لأنه هو غليظ جلف (وقد كان الأعشى من أرق الشعراء وأحلامهم موسيقية) ، بل لأنه يعتمد تمعّدا أن يأتى بالفاظ ضخمة ليصدر الصورة الضخمة التى يريد حملها إلينا . بل لا شك عندنا ان هذه الألفاظ ليست غليظة على سامعنا الحديثة فحسب ، بل كان لها فى افرادها واجتماعها وقع غليظ مقصود الغلظة على آذان سامعيها من القدماء ، وأن الأعشى حين نطق بهذا الشطر تعمد أن يغالى فى تضخيمها ليحمل سامعيه على مزيد من الاعجاب والسرور . وهى نظير ما نستعمله فى لغتنا الدارجة حين نريد أن ننقل نفس المعنى أو معنى قريبا منه فنقول : مغلط ، مرهرط ، ملهلط ، مجلبظ ، ملظلظ ...

(١) هر كولة : ضخمة الوركين • فنق : جسيمة فتية حسنة منعمة .
 درم : جمع أدرم • والمرفق الأدرم الذى يكسوه الشحم ويغطيه فلا يكون عظمه ناتئا •

على ان الذى نريد أن نتبينه الآن هو أثر الضمات المتتابعة فى اصدار هذه الغلظة ، الضمة على التاء الأخيرة فى الكلمة الأولى ، والضمات الثلاث على الفاء والنون والقاف فى الكلمة الثانية ، والضماتان على الدال والميم فى الكلمة الثالثة . فاذا نطقنا الآن بهذا الشرط تبين لك ان هذه الضمات الست ترغبك على أن تمط شفتيك الى الأمام وتكورها فى تكويرات متعاقبة فى هيئة تحكى الصورة الضخمة المتكورة التى يريد للأعشى أن يصورها . (يعينك فى هذا المجال أن تتذكر شفتي ممثلنا الفكاهى اسماعيل ياسين ، وكيف يطمهما ويكورها) . ولكن لا تهمل الضمة السابعة والأخيرة التى تأتى على القاف فى الكلمة الأخيرة فتلتقط الصدى وتردده ترديدا نهائيا . وما أظننا نلفت نظر متعلمينا الى أن هذه الصورة الضخمة متعمدة ، ونرجح لهم أن الأعشى فى انشاده البيت قد تعمد أن يضاعف من تكوير هذه الضمات ، حتى يتحول نفورهم وازدراؤهم الى اعجاب كبير واستظراف قوى لهذا الشرط المطرب . حقا ان أذواقهم الحديثة لن تبرح نافرة من هذه السننة الزائدة لجسم المرأة الموصوفة ، لكن علينا أن نحاول اقناعهم بواجبهم فى محاولة التعاطف الفنى مع الشاعر والنظر الى جمال المرأة ولو نظرا مؤقتا من وجهة نظره ، وأن واجبهم على أى حال أن يعجبوا بمقدرته الفنية على أداء صورته مهما يخالف ذوقهم ذوقه . وبعد فان كنا الآن لا نعجب فى المرأة بكل هذه السننة البالغة ، فلا نزال نعجب بصفة « الاستدارة والتكوير » فى أجزاء جسمها ، وحسنات هوليود يتباهين بمدى تحقق هذه الصفة فى أجسامهن ، وقد وضعوا لها لفظا حديثا خاصا Cu rvations معناه « كثير الأقواس أو التكرورات » . أفلم ينجح الأعشى بضماته السبع فى أن يؤدي أداء شعريا ما تؤديه صورهن الفوتوغرافية ؟

ونضرب على الثقل الذى يحقق نجاحا تصويريا لحركة الضمة مثلا
آخر من بيت زهير بن أبى سلمى يصف الناقة التى تجر السانية (وهى
أداة الرى التى كانوا يستقون بها الأرض المزروعة ، وسندرس أبياته
كاملة فى فصل قادم) :

وخلفها سائق يحدو إذا خشيت منه اللحاقَ تمدُّ الصُّلْبَ والعنقا
انظر فى هذه الجملة الأخيرة « تمد الصلب والعنقا » ، أولا بحروفها
القوية من التاء والميم والdal المشددة والصاد والباء والقاف ، وثانيا
بضمايتها الخمس على الميم والdal والصاد والعين والنون . وتأمل كيف
تصور هذه الضمات حركة كتهى الناقة ورقبتها اذ تقفها وتمدها الى
الأمام فى محاولتها المذعورة أن تفر من السائق الذى يلاحقها من خلفها
ويهددها بالضرب .



حين يجتمع الحرف مع حركة يكونان مقطعا ، وسمى المقطع مقطعا
لأنه أصغر الأجزاء التى يمكن أن تقسم اليها الكلمة ويمكن النطق بها
مستقلة . فلننظر الآن فى المقاطع بعد أن نظرنا فى الحروف والحركات
على حدة . نجد ان الشعر العربى يستعمل نوعين من المقاطع ، مقطع قصير
ومقطع طويل . فالقصير يتكون من حرف واحد تلحقه حركة قصيرة ،
فتحة كانت أو كسرة أو ضمة ، مثل الحاء المفتوحة من كلمة « حركة » ،
وكذلك الراء المفتوحة والكاف المفتوحة من نفس الكلمة . والطويل
اما مقفل يتكون من حرف تلحقه حركة قصيرة فحرف آخر ساكن ،
مثل « قد » و « لم » ، واما مفتوح يتكون من حرف واحد تلحقه
حركة طويلة أى ممدودة ، مثل « ما » و « فى » و « ذو » .

وقد سوى العروضيون بين هذين النوعين من المقطع الطويل ،
وسموهما باسم واحد هو « السبب الخفيف » . لأنهما يتساويان في
كهما من التفعيلة العروضية . لكن بينهما في حقيقة الأمر اختلافاً
موسيقياً جسيماً ، لا يظهر في الإيقاع العام للبحر العروضي ولكنه يظهر
في الإيقاع الداخلي لوحدات الكلمات ، كما يظهر في النغم . فالنوع
الثاني المنتهى بحركة ممدودة يسمح للناطق بترجييع النغم وتطريبه ،
الأمر الذي لا يسمح به النوع الأول المنتهى بحرف ساكن . في حين يسمح
هذا النوع الأول بتأكيد الجرس الصوتي للحرف الساكن كما لا يسمح
به النوع الثاني .

والشاعر يكثر من أحدهما دون الآخر أو يراوح بينهما حسبما ينسجم
مع المعنى الذي يحمله ومع درجة عاطفته ونوع نبرته . فالمتنبى في بيته :
ولا تحسبنَّ المجدَّ زِقاً وقِينَةً فما المجدُّ إلا السيفُ والفتكَةُ البِكرُ

يكثر من مقاطع النوع الأول المقفلة ، ولا يستعمل من النوع الثاني
المنتهى بحركة ممدودة إلا مقطعا واحدا في بيته كله ، وهو « لا » . والسبب
هو أن المقاطع المنتهية بتأكيد الجرس الصوتي للحرف الساكن أكبر
انسجاما مع فكرته وانفعاله اذ يدعو الى الفتك وتمزيق اللحم بضربات
وطعنات حادة قاسية . فاذا جئنا الى البيت التالي له مباشرة :

وتضريبُ أعناق الملوك وأن تُرَى لك الهبواتُ السودُ والعسكرُ المجرُّ

وجدناه حتى قوله « والعسكر المجر » يكثر من المقاطع المفتوحة
المنتهية بحركات ممدودة ، فيستعمل منها ستة ، لأنها أكبر تمثيلا لما يريد
تصويره من حركات السيف الواسعة الكاسحة التي تمتد فيها الذراع
الى أقصى اليمين وأقصى اليسار لتطيح بأعناق الملوك في كل جهة ، ولأنها

أيضا أكبر تصويرا لارتفاع الغبار الأسود العظيم الذى تثيره سنابك الخيل فيتصاعد الى كبد السماء طبقة فوق طبقة تمثلها المدات المتتالية التى تزيد نبرتها فى العلو واحدة بعد الأخرى . حتى اذا أتى الى قوله « والعسكر المجر » ترك المدات فجأة ولجأ الى المقاطع المقفلة ، لأنه يعود بنا فجأة من أعلى السماء الى الأرض الصلبة لئلا نرى عليها هذا الجيش الجرار ونسمع ديبه الثقيل .

كذلك فى بيته :

أصخرة أنا ؟ مالى لا تحركنى هذى المدام ولا هذى الأغاريد
نجدته فى أول البيت يستعمل مقطعين مقفلين منتهيين بحرف ساكن
ليمثل صيحته الحادة الغاضبة بنفسه . وفى باقى البيت يلجأ الى المقاطع
المفتوحة المنتهية بحركة ممدودة ويكثر منها حتى تسمح لصوته بالتطريب
اذ يصور شجنه ولوعته ويبلغ أقصى شكواه الحزينة الشجية . فتجدته
قد استعمل ما لا يقل عن أحد عشر من هذه المقاطع . فاستمع الى تتابعها
وكيف تسمح للصوت بالتموج مع العاطفة :

ما — لى — لا — نى — ها — دا — لا — ها — غا —
رى — دو .

فى العربية نوع ثالث من المقاطع زائد الطول ، حتى ان بعض العلماء
المعاصرين يسمونه طويلا ويسمون « متوسط الطول » ما سميناه نحن
طويلا . وهذا المقطع الزائد الطول يتكون من حرف فحركة ممدودة
فحرف آخر ساكن ، مثل « مال » بتسكين اللام . أو « عيد »
أو « حوت » بتسكين كل من الدال والتاء . أو يتكون من حرف فحركة
قصيرة فحرفين ساكنين ، مثل « قلب » بتسكين اللام والباء ، أو « شد »

بالدال المشددة الساكنة . وهذا النمط الثاني منه لا يرد في الشعر العربي ،
أما نمطه الأول المكون من حرف فحركة ممدودة فحرف ساكن فيرد
في القافية فقط ، وتسمى حينئذ مقيدة مردفة .

من هذا نرى أن النظام الأساسي للإيقاع في الشعر العربي هو نظام
كمي ، يقوم على قصر المقاطع وطولها . والمقطع الطويل يستغرق في نطقه
ضعف الوقت الذي يستغرقه المقطع القصير . وإنما تختلف البحور
العروضية باختلاف نظامها في ترتيب المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة .
فبحر المتقارب مثلا (فعولن فعولن فعولن في كل شطر) تتكون
وحدته العروضية من مقطع قصير يليه مقطعان طويلان ، وتتكرر هذه
الوحدة بهذا النظام أربع مرات في كل شطر . في حين أن بحر المتدارك
(فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن في كل شطر) تتكون وحدته العروضية من
مقطع طويل فمقطع قصير فمقطع طويل ، وتتكرر هذه الوحدة بنظامها
هذا أربع مرات في كل شطر .

الإيقاع العروضي يقوم إذن على مجرد ترتيب الطول والقصر ، أي
الكم ، وليس فيه نظام المقاطع المنبورة (أي التي يقع عليها ضغط)
والمقاطع غير المنبورة . لكن علينا أن نتذكر جيدا أن كلامنا هذا ينطبق
على الإيقاع العام فقط ، ولنتذكر ما قلناه من أن موسيقى الشعر الكاملة
لا تتكون من الإيقاع العام أو العروضي وحده ، بل تنشأ أيضا من الإيقاع
الداخلي الخاص للكلمات كوحدات لغوية لها كيان مستقل ومن تفاعل
الإيقاع والجرس في إصدار النغم . فإن كان أساس الإيقاع العروضي
لا محل فيه لاختلاف المقاطع في النبر والنغم ، فإن هذا الاختلاف له أثره
العظيم في الإيقاع الخاص لكل جملة شعرية .

فالبیتان السابقان للمتنبی ، اللذان یصوران نظرتہ فی المجد ، لا شک ان البیت الأول منهما ، المکون من مقاطع مقفلة ، یحتاج الی قراءة سريعة حادة بأنفاس قصيرة متلاحقة کطعنات المدیة ، فی حین یحتاج ثانيهما الی قراءة طويلة النفس تشبع المدات وتطیل فیها حتی تصور الضربات الواسعة الکاسحة للسيف ، وحتى تصور تصاعد الغبار وارتفاعه طبقات الی السماء . والنتیجة هی أن البیت الثاني تستغرق قراءته الشعرية الصحیحة زمنا أطول مما یتغرقه البیت الأول ، وان کان کلاهما علی نفس بحر الطویل ذی الکم العروضی الواحد . كما ان اجادتنا لقراءة هذین البیتین ستسمح بالظهور لعناصر موسیقیة من النبر والتشغیم لا یحسب لها حساب فی البحر العروضی ، ولكنها ستعطی کلا من البیتین موسیقی مختلفة جدا عما للبیت الآخر . كذلك ثالث آیات المتنبی التي سقناها یحتاج بعد فاتحته السریعة الی قراءة طويلة مشبعة للمدات حتی تسمح للصوت بالتموج والتطریب مع العاطفة الحزينة الشاکية .

وقد قصر العروضیون اتبأهم — بطبیعة علمهم بحدوده التي حددوها له — علی الايقاع العام الذی یقوم علی الکم وحده ، أى علی قصر المقاطع وطولها . ولكن نرجو أن یكون فیما قدمنا — وستأتی فی فصولنا القادمة أمثلة أخرى — ما یلفت نظر القارئ الی أن الاقتصار علی النظر فی الايقاع العروضی والاستماع الیه وحده یعمینا ویصمنا عن عناصر موسیقیة عظيمة الغنى والتنوع فی الشعر القديم الأصل الشاعریة . فاذا كانوا فی قصرهم اهتمامهم علی الايقاع النهائي للبحر قد أهملوا النظر فی الايقاع الداخلى للكلمات ، فان هذا یجب ألا یصرفنا عما للايقاع الخاص لكل كلمة من کلمات البیت کوحدة لغویة مستقلة من أثر جسیم فی اصدار الموسیقیة الخاصة للبیت . اذا قلنا مثلا :

صالحات عابدات قانتات

فهذه كلمات ثلاث تأتلف في شطر من بحر الرمل ، وتقطيعه العروضى هو « فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن » . وتقطيع هذه الكلمات الداخلى كوحداث لغوية هو أيضا « فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن » . ولكن من الواضح أن ناظما يكتفى بجمع كلمات تنسجم مع تقطيع التفاعيل لن ينتج شعرا . بل موسيقى الشعر تنتج من تنويع الشاعر لأوزان الكلمات فيما بينها ثم من ائتلافها لتنتج فى النهاية الايقاع العروضى فاذا قلنا :

عاشق صب شج مستعبر

فهذه كلمات أربع تتحد هى أيضا فى اصدار الايقاع النهائى لشرط الرمل المحذوف « فاعلاتن فاعلاتن فاعلن » . ولكن ايقاعها الداخلى مختلف جدا ، فتقطيعها فيها بينها هو « فاعلن فعلن فعن مستفعلن » . فاذا أردنا تقطيعها بالتقطيع العروضى فعلنا هكذا :

عاشقن صب / بن شجن مس / تعبرن .
فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن .

وهكذا نرى ان التفعيلة العروضية الأولى تستغرق الكلمة الأولى ونصف الكلمة الثانية . والتفعيلة الثانية تستغرق النصف الثانى للكلمة الثانية ثم الكلمة الثالثة ثم المقطع الأول من الكلمة الرابعة . والتفعيلة الأخيرة تستغرق باقى الكلمة الرابعة .

والقارىء ذو الأذن الشغرية سيدرك توا أن الكلمات اللغوية تستطيع أن تجتمع فى أنماط لا عدد لها من التقطيع الداخلى لتصدر فى النهاية

الايقاع العام أو العروضي للبحر . فالايقاع العروضي لبحر الرمل يستقيم أيضا مع التقسيمات الآتية (بتسكين العين في كل فعلن أو فعل) :

- فاعلن مستفعلن مستفعلن .
- فاعلاتن فاعلن مستفعلن .
- فاعلن فعلن مفاعيلن فعو .
- فعل فعلن فعل فعلن فاعلن .
- فعل مفعولن مفاعيلن مفا .
- فاعلن فاعل فعلن فاعلن

ولكننا لن نمضى في تعداد التقسيمات الممكنة والا ملأنا صفحات . هذا مع بساطة الرمل واتحاد تفاعيله ، فاذا جئنا الى بحور أكثر تعقيدا واختلاف تفعيلة صارت التقسيمات الممكنة أكثر بكثير . فاذا أدخلنا بعض حروف العطف أو أداة التعريف أو الضمائر أو قاء التأنيث لزيادة تنويع التقسيم وجدنا ان التقسيمات الممكنة لا نهائية العدد ، أضف الى ذلك كله ما يمكن دخوله من تغييرات في الايقاع يسمح بها علم العروض وتسمى زحافات وعلا في مختلف تفاعيل البيت وفي قافيته .

علينا اذن ألا يغفلنا الايقاع العام للبحر عن الاستماع الدقيق الى الايقاع الخاص للكلمات (مضافا اليه اختلاف النغم) . ولنتذكر أنه لا الشاعر في نظمه ولا القارىء في قراءته يقطع البيت بالتقطيع العروضي ، بل كلاهما يلتفت الى تتالي الكلمات اللغوية ويقبل كلا منها كوحدة مادية ومعنوية قائمة ويعطى كلا منها ما تقتضيه الفكرة والعاطفة من نبر وتنغيم ويدع الايقاع العام ينجم من ائتلاف هذه الوحدات اللغوية في النهاية . هذا فيما عدا بعض المتفهمين الذين يصرون على

التقطيع العروضى فى قراءتهم فىنالون ما يستحقه ذوقهم المیت من السخرية والمقت .

فاذا بدأنا نلتفت الى تنويع الشاعر فى أبیاته وشطوره لهذا الايقاع الداخلى للكلمات ، أدركنا كيف ینسجم هذا التنويع مع تقلب فكرته وعاطفته . سنرى مثلاً أن هناك مواضع یكثر فیها الشاعر من الكلمات القصيرة السريعة التتابع ، ومواضع یأتى فیها بالكلمات الطويلة البطیئة التتابع . استمع مثلاً الى بیت عمر بن أبى ربیعة یصف اقباله على ظهر حصانه الى نسوة یترقبن مجیئه وقد شغفن بحبه :

بینما ینعتننى أبصرننى دون قید المیل يعدو بی الأغر

شطره الأول یتكون من ثلاث كلمات ، فى حین یتكون شطره الثانى من ست كلمات . وكلا الشطرين مساو تماماً للآخر فى كم الايقاع العروضى (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) . لكن لكل من الشطرين إيقاعاً داخلياً مختلفاً جداً . فلننظر الآن فى موافقة كل للصورة الشعرية التى یرید أن یؤدیها فى كل من الشطرين .

فالشطر الأول یصف تلبث النسوة وانتظارهن مجىء عمر . فالحركة فیه بطیئة حتى یشعر القارئ بطول المكوث وفترة الانتظار . فاذا جئنا الى الشطر الثانى اذا بعمر مقبل على ظهر حصانه الذى يعدو به . فانظر كيف لجأ الشاعر الى ست كلمات قصيرة سريعة التتابع لیمثل هذه الحركة السريعة التى أعقبت ذلك الانتظار . تشعر وأنت تقرأ الكلمات الست وینتقل لسانك من كلمة الى كلمة بهذه السرعة وتتابع الحركة . وكل كلمة تتكون من مقطعين فقط ، ما عدا الخامسة التى تتكون من مقطع واحد ، وأنت تقرأ مقطعى الكلمة ثم تنتقل الى مقطعى الكلمة

التالية فتحس كأنك تتقدم خطوة سريعة الى الأمام مع عدو الحصان .
وكل كلمة بمقطعيها تمثل ارتفاعا وانخفاضا في أرجل الحصان في عدوه
كما تمثل ارتفاعا وانخفاضا في اهتزاز الراكب على ظهره :
دون — قيد ال — ميل — يعدو — يى ال — أغر .

وتذكر مرة أخرى ان السامع ينتبه أول ما ينتبه الى تقطيع الكلمات
في حد ذاتها وتتالى ضرباتها ، وهو يتقبل كل كلمة كوحدة لغوية مستقلة
يجب أن يفهمها ، وهذا يرغمه على الانتباه الى وزنها الخاص ويصرفه
عن التماس التقطيع العروضى . وعمر قد قطع كلماته في الشطر الثانى ،
لا الى « فاعلاتن فاعلاتن فاعلن » ، بل الى :

فعل — فعلن — فعل — فعلن — فع — فعو .

بتحريك العين الأخيرة وتسكين سائر العينات وبتحريك جميع
اللامات . انصت اذن الى هذه الضربات السريعة المتلاحقة لكل كلمة
قصيرة . وقارن هذا بتقطيعه لكلمات الشطر الأول : فاعلن — مستفعلن
— مستفعلن . فاذا كنت تفضل أن تعبر عن هذا بطريقة « التنسنة » فقل
ان عمر لم يقطع شطريه بالتقطيع العروضى :

تن تن تن / تن تن تن / تن تن .

بل قطع شطره الأول هذه التقطيعات الثلاث :

تن تن تن / تن تن تن / تن تن تن .

وقطع شطره الثانى هذه التقطيعات الست :

تن ت / تن تن / تن ت / تن تن / تن / تن تن .

ولكن انظر أخيرا كيف انسجمت هذه التقطيعات في النهاية مع ايقاع
بحر الرمل ، وكيف يحمل ايقاع هذا البحر حركة العدو وينسجم معها

انسجاما مقنعا ، حتى لنكاد نرى عمر يقبل علينا يعدو على ظهر حصانه
الأغر متبخترا ، لا بل نحن معه على ظهر الحصان نهتز مع اهتزازة قفزة
بعد قفزة . وهكذا تقوم موسيقى الشعر على التفاعل بين الوحدة
والتنويح ، وحدة البحر وتنويح كلماته ذات الأوزان الخاصة .

والحقيقة الأساسية التي يقوم عليها هذا النوع من التنويح الإيقاعي
هى أن البيت أو الشطر اذا تكون من كلمات قليلة طويلة أو همنا بالبطء ،
واذا تكون من كلمات كثيرة قصيرة أو همنا بالاسراع ، مع أننا نستغرق
نفس المدة الزمنية فى النطق بكلا النوعين (اذا لم يرغبنا اختلاف النغم
على تنويح المدة ، كما أشرفا سابقا فى أبيات المتنبى ، وكما سنرى فى
أمثلة أخرى قادمة) . ونظير هذا أن تمشى ثلاثة أمتار بثلاث خطوات ، ثم
تمشى نفس المسافة بست خطوات مستغرقا نفس مجموع الزمن . فسترى
ان حركة قدميك فى المشية الثانية أسرع من حركتهما فى المشية الأولى .
ترى هذا جليا حين تشهد طفلا صغيرا يمشى مع أبيه ، فهو لكى يصل
الى معدل سرعة أبيه يضطر الى أن يسرع بنقل رجله القصيرتين الضيقتين
الخطو . أو حرك قلمك الآن على هذه الصفحة من أقصى اليمين الى
أقصى اليسار فى ثلاث حركات ، ثم حركه قاطعا نفس المسافة فى نفس
مجموع الزمن بحركات ست . يتضح لك ما يفعله اللسان — أو بالأحرى
ما يخیل الينا انه يفعله — حين ينتقل بين كلمات طويلة قليلة من ناحية
وحين ينتقل بين كلمات قصيرة كثيرة من ناحية أخرى .

والقارئ ذو الخبرة بالنوتة الموسيقية ، ما كان يحتاج الى كل
هذا الشرح ، فاليه اعتذارنا . والخلاصة هى انه كلما قل عدد الكلمات
التي نقرأها فى البيت أو الشطر بدا لنا بطيء الحركة ، وكلما زاد عددها
بدا لنا سريعا . وكذلك كلما استعمل الشاعر مقاطع قصيرة كان أكثر

حركة ، وكلما زاد من المقاطع الطويلة (بالرجوع الى أنواع الزحاف التى تسكن الحرف المتحرك ، فحول مقطعين قصيرين متتابعين الى مقطع واحد طويل يساويهما فى الزمن) كان أبطأ . والبحور العروضية نفسها تختلف فى ابهامها بالسرعة والبطء .

فبحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) يقع على الأذن وقعا بطيئا متأنيا لأن كل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة (أو من خمسة قصيرة وتسعة طويلة فى العروض المقبوضة) . وبحر الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) يبدو لنا أكثر سرعة وعجلة لأنه يحتوى شطره على تسعة مقاطع قصيرة وستة طويلة . على أن المهم ليس مجرد عدد المقاطع القصيرة والطويلة ، بل نظام ترتيبها وتتابعها . فبحر الخفيف (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) يتساوى مع بحر الرجز (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) فى احتواء كل منهما على ثلاثة مقاطع قصيرة وتسعة طويلة — هذا بصرف النظر عما يدخلهما من الزحافات والعلل بطبيعة الحال — ومع ذلك يبدو لنا بحر الخفيف زائد البطء والأناة ويبدو لنا الرجز على درجة من الاسراع والعجلة . وهذا يجعل الخفيف يصلح لحمل عواطف رزينة هادئة لا يصلح لها الرجز . وحتى حين يدخل الخبن (حذف الحرف الثانى الساكن) تفاعل الخفيف فيصير أكثر عددا فى المقاطع القصيرة وأقل عددا فى المقاطع الطويلة لا يزال يبدو لنا أبطأ من بحر الرجز وإن لم يدخله زحاف . والسبب فى ذلك فيما يبدو لنا هو أن الرجز لاتحاد تفعيلته مسترسل الايقاع لا يحس قارئه بتوقف . أما الخفيف فتدخل تفعيلة « مستفعلن » (أو مستفع لن كما أثر العروضيون كتابتها لسبب يتعلق بدوائرهم العروضية) بين تفعيلتى « فاعلاتن » فتسبب انقطاعا فى تسلسل الايقاع واسترساله .

وهذا يقودنا الى ملاءمة البحور المختلفة للعواطف المختلفة ؛ وهو ما أنكره بعض النقاد ، مستشهدين بأن البحر الواحد نجده قد استعمل لمختلف العواطف من سرور وحزن ورضى وسخط واعجاب واحتقار . وهم محقون في اعتراضهم هذا ، ولكن هذا ينبغي ألا يغفلنا عن حقيقة الأمر في هذا الموضوع . وهى ان البحور المختلفة وان لم تختلف في « نوع » العواطف التى تصلح لها ، فهى تختلف في « درجة » العاطفة . فبحر الطويل بإيقاعه البطيء الهادئ نسبيا يلائم العاطفة المعتدلة المتميزة بقدر من التفكير والتأمل ، سواء أكانت حزنا هادئا لا صراخ فيه أم كانت سرورا هادئا لا صخب فيه . وبحر الخفيف أيضا يلائم العاطفة المتزنة المضبوطة . فى حين ينسجم بحر الكامل مع العاطفة القوية النشاط والحركة سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز أم كانت حزنا شديد الجليجة . فاذا زادت حدة العاطفة واهتزازها لاءمها بحر الوافر . فاذا بلغت درجة الاضطراب العنيف والتراوح بين شد وارتخاء وسرعة وإبطاء انسجم معها بحر المنسرح انسجاما عجيبا ، مهما يكن نوعها من مرح أو غضب أو تهكم أو شماتة أو دهشة كبيرة . انظر كيف لاءم هذا البحر بشار بن برد فى رائيته الخبيثة :

قد لاءمنى فى خليلتى عمر

حين أراد التعبير عن معان جنسية مثيرة من الخلاعة والتبذل واغراء الفتاة البريئة والتهكم على ما أصابها من الرعب حين أفاقت من نزوتها بالطائشة والشماتة الحاقدة على أهلها وعلى الناس جميعا . ثم انظر كيف لاءم نفس البحر نفس الشاعر فى أبياته النونية التى نظمها فى آخر حياته بعد أن غضب عليه الخليفة المهدي واقصاه عنه وحرم عليه الغزل :

والله لولا رضى الخليفة ما أعطيتُ ضيماً علىَّ فى شَجَنِ

فعبّر عن معان وعواطف مختلفة تماما ، ولكنها هي أيضا شديدة الاضطراب عنيفة التقلقل ، من الحزن الصارخ والثورة الهائجة من ناحية . ومحاولة الصبر والخضوع والتعزى بذكرى اللذات الماضية والنجاح السابق من ناحية أخرى . وقد أعطينا في كتاب سابق (١) تحليلا مفصلا لهاتين القصيدتين ووظيفة الوزن في أداء عواطفهما .

وهذه ناحية التفت اليها بعض نقادنا المحدثين وكتبوا فيها ملاحظات جيدة . وان كانت لا تزال تحتاج الى مزيد من الاستكشاف والتحقيق والمقارنة ، والى مزيد من التعليل الدقيق القائم على الظواهر الضوئية والموسيقية (وهذه بدورها قائمة على حقائق علمية من ناحية ، وعلى ظواهر نفسية من ناحية أخرى) . أضف الى هذا انهم يخطئون أحيانا في تعسفهم في الربط بين البحر وعاطفة معينة ، في حين أننا نعتقد كما شرحنا أن الصحيح هو الربط بين البحر و « درجة » العاطفة . ولنتلاحظ في هذا الصدد أن العواطف قد تتعدد أنواعها في القصيدة الواحدة ذات البحر الواحد ، بين حزن في النسيب ، وسرور في وصف مجالس اللذة ، وزهو في الفخر ، واعجاب في المديح ، واحتقار في الهجاء ، لكننا نلاحظ في العادة أن هذه العواطف وان اختلفت في أنواعها تتحد في درجتها في القصيدة الواحدة ، كما سنرى الأمثلة في فصول قادمة . لكن نتقل الآن الى عنصر جديد من عناصر الموسيقى الشعرية ، وهو القافية .

وهذا عنصر أتقنه العروضيون درسا في حديثهم المفصل عن أنواع القافية وحروفها وحركاتها وما سموه عيوبها ، كما أتقنوا دراسة الايقاع

(١) شخصية بشار ، القاهرة ١٩٥١ .

العام للبحور العروضية . الا أن الذى لم يهتموا به هنا أيضا — لخروجه عن موضوع بحثهم — هو مطابقة هذه الأنواع والحروف والحركات لفكر الشاعر وعاطفته ، كما انهم لم ينتبهوا البتة الى أن ما سموه عيوب القافية ربما يكون تنويعا مقصودا من الشاعر لابقاعه ونغمه لا مجرد عجز عن الاتيان بقافية سليمة من العيوب .

وعلاقة القافية بحالة الشاعر موضوع بدأ بعض نقادنا المحدثين ينتبهون اليه ، وان كان لا يزال فى حاجة شديدة الى مزيد من التأمل والاستقراء . فالتقارء المطلع على الشعر القديم يلاحظ مثلا كثرة ورود حرف العين رويا لقصائد الرثاء ، الأمر الذى يلفتنا الى ما فى جرس العين من مرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفرح والهلع (وهذه كلها تنتهى بالعين !) على نحو ما سنشرح فى فصل قادم . كما يلاحظ ورود حرف السين رويا لقصائد كثيرة عاطفتها الأساسية الأسف والأسى والحسرة . ونضرب مثلا آخر على أهمية المجرى (وهو حركة الروى المطلق) ، فنذكر ان جريرا حين أراد أن ينقض لامية الفرزدق :

إن الذى سَمَكَ السماء بنى لنا بيتاً دعائمه أعزُّ وأطولُ
لم يرتح الى الضمة مجرى لروى تقيضته ، وآثر العدول عنها الى
الكسرة :

لمن الديار كأنها لم تُحَلَّلِ بين الكيناس وبين طلح الأعزل
وهذا من خير الشواهد على رقة جرير بالمقارنة الى غلظة الفرزدق .
لسنا نغنى ان جريرا لم يستعمل الضمة مجرى للروى قط ، بل كل ما نغنيه هو انه فى هذه المناسبة لم يستطع أن يجارى الفرزدق فى ضخامته ، مع علمه بأن النقيضة يلزمها اتباع القصيدة الأصلية اتباعا

كاملا في الوزن والقافية معا بجميع أحكامهما . يؤيد ملحوظتنا هذه أن نعرف أن الفتحة أكثر الحركات شيوعا في اللغة العربية ، وأن الكسرة ثانيتهما شيوعا ، وأن الضمة أقلها (١) . وأن نعرف أن القبائل البدوية كانت تميل الى الضم ، في حين أن القبائل المتحضرة كانت تميل الى الكسر (٢) .

-
- (١) ابراهيم أنيس ، المرجع المذكور ، ص ٥٥ .
(٢) ابراهيم أنيس : اللهجات العربية ، ص ١٢٤ .

الفصل الثاني

من الوسائل البلاغية

الحرف المتردد . الحكاية الصوتية

من حديثنا الماضى عن موسيقى المقاطع والكلمات يلاحظ القارىء ان القيمة الموسيقية للكلمة لا تقتصر عليها هي مفردة ، بل تمتد الى موضعها من الجملة الشعرية وما بين الكلمات المتعاقبة من تنسيق وتجاوب فى النغم ، أو تنافر مقصود فيه . وقد التفت العلماء القدامى الى أنواع من التجاوب كالجناس والتشريع والتفويف والتسميط ، درسوها فى علم البديع ، وعدوها مجرد محسنات للكلام . ولكن هناك وسائل لم ينتبهوا اليها ، ولها وظيفتها العضوية فى أداء المضمون لا مجرد تحسين الكلام . منها ترديد الحرف الواحد فى كلمتين أو كلمات متتابة أو متقاربة . ونظرا لأهمية هذه الوسيلة وكثرة ورودها فى الشعر القديم واهمال العلماء لها اهمالا تاما ، نخصها بقدر من عنايتنا فى هذا الفصل ، وسنعدد الأمثلة عليها فى فصول قادمة .

فهم قد التفتوا الى الجناس قامه وناقضه ، والتفتوا الى تكرار للحرف حين يختم الكلمات التى ترد فى آخر الجمل المتتابة (وهو السجع) ، لكنهم لم ينتبهوا الى أن الكلمات قد تشترك فى حرف واحد فى أوائلها أو أوساطها ، وأن هذا الاشتراك قد تكون له قيمته التنغيمية الجليلة التى تزيد من ربط الأداء بالمضمون الشعرى . وهذا التردد للحرف

الواحد موجود في شعرنا القديم بما يكاد لا يقل عن كثرته في الشعر الانجليزي ، حيث اتبه له العلماء ووضعوا له اصطلاحا خاصا (١) .

استمع مثلا لبيت المتنبي .:

ومن عرف الأيامَ معرفتي بها وبالناس روى ربحه غيرَ راحمٍ
فحرف الراء الذي يتكرر في نطقه قرع طرف اللسان لحافة الحنك
(وهي الظاهرة الصوتية التي سماها اللغويون القدامى « التكرار » (٢))
قد جاء في قوله « روى ربحه غير راحم » ثلاث مرات في أوائل الكلمات
الأولى والثانية والرابعة ، ومرة رابعة في آخر الكلمة الثالثة . آتحيه
جاء هكذا بغير ارتباط بالعاطفة العنيفة التي يحملها البيت من الحقد
والانتقام والقسوة والتشفى ؟ بل انك اذا أجبت الانصات اليه في
مواضعه التي تردد فيها وجدته قوى الانطباق على وخزة الرمح الذي
يريد الشاعر أن يغرسه بقسوة في جسم عدوه ، حتى ليخيل اليّنا ان
هذا الرمح يزداد ايغالا في الجرح مع كل راء . وكأن الشاعر مع كل
راء من الراءات الأربع يدفع الرمح دفعة جديدة في اللحم الدامي زيادة
في النكاية والتلذذ بايلام البشر الذين يكرههم . ومن هذا يتضح لك

Alliteration (١)

(٢) في النطق بحرف الراء يرتفع طرف اللسان ليقرع حافة الحنك
فوق الأسنان الأمامية العليا ، لكنه لا يقرعها قرعة واحدة بل يقرعها
قرعات متكررة يصدر من تكررها صوت الراء ، فسمى لذلك حرفا
متكررا . ويتضح هذا التكرار بأوضح صورته في ندائنا المعروف
للخروف : اررر . . . وتسمى هذه الخاصية في الانجليزية trill أو roll
ولكن الراء الانجليزية تخلو من هذه الخاصية ، اذ يميل الانجليز الى
تخفيف النطق بالراء أو اهمالها تماما ، فينطقون كلمة « مذر » ومعناها
أم هكذا « مذه » . اما الذين يعطون الراء هذه الخاصية فهم الاسكتلنديون ،
فينطقون الكلمة « مذررر » كما تنطق في العربية .

انك في النطق بهذه الجملة الشعرية يجب أن تعطى حرف الراء حقه الكامل في علم الأصوات العربية من تكرار قرع اللسان لحافة الحنك ، وأن تفضل ذلك في كل راء من الراءات الأربع بتلذذ قاس وتشف كثير الحقد .

واستمع الى مثال آخر هو الشين التي ترد ست مرات في بيت الأعشى :

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاوٍ مِشَلٌ شُلُولٌ شُلْشُلٌ شُولٌ^(١)

هذا البيت الذي أدهش النقاد القدامى والمعاصرين معا وأثار استنكارهم . فقل ان هذه شأشأة تنافي الفصاحة ، وعبث لا يليق بالشاعر وقيل ان ألفاظ شطره الثاني كلها بمعنى واحد فكان أحدها يغني عن سائرهما ، بل قيل انه من وضع الرواة العابثين ، كأن الشاعر لابد أن يكون جادا في جميع أحواله ، ولا يحق له أحيانا أن يعبث ويلهو !

فالأعشى في بيته هذا يصف الغلام الذي يتبعه الى بيت الخمار حاملا له ما يحتاج اليه من لحم للشواء و « مزة » وفاكهة وغير ذلك . ويريد أن يصور نشاط غلامه هذا ومرحه وخفة حركته وانطلاقه متراقصا وهو يمشي خلفه الى مجلس اللهو واللذة . والشاعر نفسه في روح عالية من المرح والنشوة والاقبال على متع الحياة ومسراتها والانصراف عن أحزانها ومنغصاتها ، يريد أن يرى الجانب المضيء منها ويتجاهل الجانب المظلم . وهو يريد أن يصور هذه المشية المنطلقة المتبخثرة المتشبة التي

(١) الحانوت : بيت الخمار . شاو : يشوى اللحم . مشل وشلول : خفيف . شلشل : كثير الحركة . شول : يجملي الأشياء ، يقال شلت به وأشلته . أو هو من قولهم فلان يشول في حاجته أي يعنى بها ويتحرك فيها .

لا يهمها شيء مثل تمايل « أولاد البلد » عندنا ، حين يصقلون « لاساتهم » ويهزون عصاهم ويمضون متبخترين « متعاقين » في جلابيبهم النظيفة المكوية ويصيحون « احنا الجلعان ! » (تذكر مشية شكوكو المتمايلة في تقليدهم) .

والأعشى يريد أيضا أن يحكى ترنح السكارى حين تأخذهم النشوة ، يمثلها بهذه الكلمات الخمس في تتابع ايقاعها في الشطر الثاني ، وعلى كل ما قرأت كلمة منها أن تميل ميلا الى الأمام أو الخلف أو اليمين أو اليسار . ثم يريد أخيرا أن يحكى حديثهم المتلعثم الذى تختلط فيه مخارج الحروف ، اذ يجعل الثقل لسانهم ثقيل الحركة كثير التعثر . ولذلك يكثر الأعشى من حرف الشين خاصة ، لأن السمة البارزة حديث السكارى أنهم يحولون جميع سيناتهم وكذلك الحروف ذات المخارج المقاربة لمخرج السين الى شين . والى هذا الحرف نلجأ حين نريد أن نمثل حديث السكارى (والله يا شى حشن أنا مبشوط منك خالص !) واليه أيضا يلجأ الانجليز لنفس الغرض .

هذا هو البيت الذى عاب عليه البلاغيون والنقاد شأشأته أو شلشلته وعدم فصاحته ، غير ملتفتين الى انه يعتمد تصوير حديث السكارى المتخبط المتعثر المتلعثم المختلط . ولكنك لن تقدر هذا البيت الرائع تقديرا كاملا الا اذا وضعته فى موضعه بين ما يسبقه ويليه من أبيات عالية الطرب عظيمة الرشاقة والنشوة والاقبال على مباحج الحياة والهرب من همومها وأحزانها ، وهو ما سنحاوله فى فصلنا الأخير حين ندرس معلقة الأعشى دراسة مفصلة . كما سترى فى فصولنا القادمة أمثلة أخرى كثيرة على ترديد الحرف الواحد وما له من قيمة تنغيمية ذات

وظيفة غضوية في أداء الفكرة والعاطفة . وقد وجدنا الدكتور عبد الله الطيب المجذوب في كتابه القيم « المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها » يعطى عددا من الأمثلة الجيدة على هذه الوسيلة الشعرية التصويرية . ونرجو أن يزداد تقادنا التفاتا اليها في دراستهم للشعر قديمه وحديثه .

لعل القارئ لملاحظتنا هذه قد لاحظ اننا في كل ما أعطينا من أمثلة نربط في حديثنا عن موسيقى الشعر بين الجانب الصوتي والجانب المعنوي . ذلك ان الموسيقى الكاملة للشعر لا تصدر عن مجرد الصوت بقيمته الصوتية المجردة ، بل تنشأ عن براعة الشاعر المجيد في التوحيد بين خصائص اللفظ الصوتية وبين ظلال معانيه ونبرات عاطفته . فلندرك إذن أن تحليلنا لأصوات الشعر ينبغي ألا يكون أبدا تحليلًا آليا بارداً ، بل يجب أن يراعى دائماً الفكرة التي يحملها الشاعر والعاطفة التي يريد أداءها ، وهذه حقيقة سنزداد بها بصراً كلما مضينا في فصول هذا الكتاب ، ولكننا نذكر من الآن أن من أهم الوسائل التي يستعملها شعراؤنا القدامى في الإبانة عن فكرهم وأفعالهم حكاية ألفاظهم بجرسها الصوتي للصوت الطبيعي أو العمل أو الحركة أو الاتفعال الذي ينقلونه .

وقد التفت اللغويون القدامى الى حكاية كثير من ألفاظ اللغة بجرسها للصوت الطبيعي الذي وضعت له ، كدوى الريح ، وحفيف الأشجار ، وخرير الماء ، ونعيق الغراب ، وصهيل الفرس ، وصرير الجندب ، وصرصره البازي ، وكثير من الأصوات التي يصدرها الانسان في مختلف الأفعال والحركات . حتى ذهب بعضهم الى أن أصل اللغات كلها انما هو من الأصوات المسموعات . كذلك اتبى اللغويون الى ملاءمة بعض المصادر بأوزانها للمعنى المراد ، مثل مصدر « فعلان »

بتحريك الفاء والعين ، الذى يعبر عن الاضطراب والحركة ، كالجولان والفيضان واللعان .

الا أن البلاغيين والنقاد لم يستفيدوا مما فبه اليه علماء اللغة ، ولو التفتوا اليه لأدركوا أن هذه من أهم الوسائل البلاغية التى يستعملها الشعراء القدامى ، ولاستكشفوا شيئا آخر أهم مما التفت اليه اللغويون (واللغويون لم يعنوا به لأنه خارج عن حدود بحثهم فى اللفظ المفرد وداخل فيما ينبغى أن يكون من اختصاص البلاغيين والنقاد) . وهو أن الشعراء فى تصوير معانيهم وأداء أفعالهم وحركاتهم لا يكتفون باللفظ الواحد الذى سبقت اللغة الى وضعه ، بل يوقعون وينغمون كلمات متعددة فى جمل أو أبيات كاملة ومتعاقبة حتى تطابق بايقاعها وتنغميمها فكرهم وانفعالهم .

وهذه وسيلة التفت اليها دارسو الشعر الغربى ووضعوا لها اصطلاحا خاصا فسموها « أونوماتوبيه onomatopoeia » . ولكننا نزعم ان استعمال شعرائنا القدامى لهذه الوسيلة لا يقل ان لم يزد عن استعمال الشعراء الانجليز لها . وليس فى هذا غرابة ، فاللغة العربية أشد اتصالا بأصولها البدائية — التى تقوم على قدر كبير من حكاية الأصوات الطبيعية — من اللغة الانجليزية التى دخلها قدر أكبر من التطوير والتجريد . والشعراء العرب القدامى أقرب صلة بالطبيعة البدائية العارية من معظم شعراء الانجليزية . افما الغريب العجيب أن تظل هذه الوسيلة مجهولة أو شبه مجهولة من نقدنا قديمه وحديثه ، على أهميتها البالغة واعتماد الشعر الجاهلى خاصة عليها اعتمادا عظيما ، حتى اتنا لنزعم انها كوسيلة بيانية أكبر أهمية من كل ما درسه البلاغيون من وسائل التشبيه والاستعارة والكناية .

وقد رأى القارئ ولا شك في ثنايا أمثلتنا الشعرية. الماضية لمحات من هذه الوسيلة في حكاية اللفظ بجرسه للمعنى . لكنه سيزداد بصرا بها حين يدرس تحليلنا المفصل للقصائد الجاهلية في فصولنا القادمة ، على اننا نخشى أن يكون كثير من القراء قد أنكروا علينا كثيرا. مما ادعينا في حديثنا الماضى عن أثر الحروف والحركات والمقاطع والكلمات ، ولم يستطيعوا أن يروا فيها ما ادعينا من دقائق مطابقتها للمعنى . ونحن نخشى الآن أن ينتقل هؤلاء الى اتهامنا بأننا وجدنا وسيلة الحكاية الصوتية في الشعر الانجليزي ، فأحبينا أن نتصيد لها نظيرا في لغتنا وشعرنا . لذلك نريد الآن أن تقنعهم بأصالة هذه الوسيلة في قديم لغتنا وشعرنا ، بأن نسوق اليهم عددا من الشواهد التى قيدها أحد كبار اللغويين العرب القدماء . فانه ان كان البلاغيون والنقاد لم يهتموا بالحكاية الصوتية ، فان اللغويين كما قلنا سابقا قد اقتبهاوا لها وأدركوا أهميتها فى اللغة ، وان كانت ملاحظاتهم كما شرحنا سابقا مقصورة بحدود علمهم على الكلمات المفردة كما وضعتها اللغة ، لا تتعدها الى أثر انتظامها فى فقرات وجمل كاملة .

فلننقل اذن عددا من الشواهد التى قيدها ابن جنى فى كتابه « الخصائص » فى باب كبير القيمة والمتعة سماه « فى اساس الألفاظ أشباه المعانى » . والقارئ الذى ينعم النظر فيما يقيده ابن جنى من شواهد وما يقدمه من تحليل ، ثم يعود الى ما قدمنا وحللنا من أمثلة شعرية ، ربما لا يتهمنا بالتجاوز والاندفاع واطلاق العنان للخيال الجامع على غير أساس متين فى لغتنا وتراثنا الأدبى ، وربما يصير أكبر استعدادا لتابعتنا فى أمثلة أخرى أكثر دقة وتفصيلا فى فصول قادمة .

بدأ ابن جنى بنقل قول الخليل فى وضعهم لفظ « صر » لصوت

الجندب ، ولفظ « صرصر » لصوت البازي ، كأنهم توههوا في صوت الجندب استطالة ومدا فقالوا صر ، وتوههوا في صوت البازي تقطيعا فقالوا صرصر . ثم روى قول سيويه في المصادر التي جاءت على وزن فعلان لتدل بحركتها على الاضطراب والحركة . ثم أتبع ابن جني هذا بعدد من استكشافاته الشخصية في المصادر وكيف تلائم بصيغها الأفعال التي وضعت لها . ثم قال :

« فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ، ونهج متلئب^(١) عند عارفيه مأموم . وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها فيعدلونها بها ويحتذونها عليها . وذلك أكثر مما ن قدره ، وأضعاف ما نستشعره . من ذلك قولهم خضم ، وقضم . فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء وما كان نحوهما من المأكول الرطب ، والقضم للصلب اليابس ، نحو قضمت الدابة شعيرها ... فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب ، والقاف لصلابتها لليابس ، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث . ومن ذلك قولهم النضج للماء ونحوه ، والنضج أقوى من النضج ، قال الله سبحانه « فيهما عينان نضاختان » . فجعلوا الخاء لرقتها للماء الضعيف ، والخاء لغلظها لما هو أقوى منه . ومن ذلك القد طولا ، والقط عرضا . وذلك ان الطاء أخفض للصوت وأسرع قطعاً له من الدال ، فجعلوا الطاء المناجزة لقطع العرض ، لقربه وسرعته ، والدال المماثلة لما طال من الأثر ، وهو قطعه طولا ...

« أفلا ترى الى تشبيههم الحروف بالأفعال وتزليلهم إياها على

(١) مستقيم . من قولهم اتلاب الطريق استقام وامتد .

احتذائها . ومن ذلك قولهم الوسيلة ، والوصيلة . والصاد كما ترى أقوى صوتا من السين ، لما فيها من الاستعلاء ، والوصيلة أقوى معنى من الوسيلة ، وذلك ان التوسل ليست له عصمة الوصل والصلة ، بل الصلة أصلها من اتصال الشيء بالشيء ، ومماسته له وكونه في أكثر الأحوال بعضا له ، كاتصال الأعضاء بالإنسان وهي أبعاضه ، ونحو ذلك . والتوسل معنى يضعف ويصغر أن يكون المتوسل جزءا أو كالجزء من المتوسل اليه ، وهذا واضح ، فجعلوا الصاد لقوتها للمعنى الأقوى ، والسين لضعفها للمعنى الأضعف .

ثم يضرب ابن جنى على هذا الفرق بين الصاد والسين أمثلة أخرى ، مثل صعد وسعد ، وسد وصد ، والقسم والقصم . ثم يأتي بملحوظة أبرع وأدق بعد أن ساق الأمثلة الماضية السهلة ، فيقول :

« ومن ذلك تركيب « ق ط ر » و « ق د ر » و « ق ت ر » . فالتاء خافية متسفلة ، والطاء سامية متصاعدة ، فاستعملتا لتعاديتهما في الطرفين ، كقولهم قتر الشيء وقطره . والذال بينهما ، ليس لها صعود الطاء ولا نزول التاء ، فكانت واسطة بينهما ؛ فعبر بها عن معظم الأمر ومقابلته ؛ فقليل قدر الشيء لجماعه ومحر نجمه ^(١) .. » .

ثم يتقدم ابن جنى الى قرائه برجاء ألا يسرعوا الى انكار دعاواه هذه قبل أن ينعموا فيها النظر (وهو رجاء نحب نحن أيضا أن نتقدم به الى قراء كتابنا هذا !) فيقول :

« فهذا ونحوه أمر اذا أنت أتيت من بابي ، وأصلحت فكرك لتناوله وتأمله ، أعطاك مقادته ، وأركبك ذروته ، وجلا عليك بهجته ومحاسنه .

(١) احرنجم القوم أو الابل اجتمع بعضها على بعض .

وان أنت تناكرته ، وقلت هذا أمر منتشر ، ومذهب صعب موعر ، حرمت نفسك لذته ، وسددت عليها باب الحظوة به .

ثم يبلغ ابن جنى أقصى براعته ودقته في الملاحظات الآتية ، وهو نفسه يدرك أن بعض قرائه لن يستطيعوا أن يتابعوه فيها فهو يقول :

« نعم. ومن وراء هذا ما اللطف فيه أظهر ، والحكمة أعلى وأنصع ، وذلك أنهم قد يضيفون الى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ، ترتيبها ، وتقديم ما يضاهي أول الحدث ، وتأخير ما يضاهي آخره ، وتوسط ما يضاهي أوسطه ، سقوا للحروف على سمت المعنى المقصود ، والغرض المطلوب . ومن ذلك قولهم « بحث » . فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض ، والحاء فيها تشبه مخالب الأسد ويراثن الذئب ونحوهما اذا غارت في الأرض ، والثاء للنظث والنبث للتراب . وهذا أمر تراه محسوسا محصلا ، فأى شبهة تبقى بعده ، أم أى شك يعرض على مثله ؟ » .

وابن جنى يريد بهذا أن يقول ان البحث عن شيء مختلف في الأرض يبدأ بضرب الكف على سطح الأرض ، وهذا يمثل صوت حرف الباء ، ثم يليه اختفاء الكف في الأرض ، وهذا يمثل صوت حرف الحاء ، ثم يليه نبث التراب وثقله ، وهذا يمثل صوت حرف الثاء . فترتيب الحروف في مادة « بحث » يحكى ترتيب هذه الأفعال الطبيعية . ولكن سؤاله الذى ختم به هذه الملاحظة يدل في حقيقته على أنه يشعر بأن القارئ ستظل به شبهة وشك في ادعائه هذا ، لأنه غير متعود على مثل هذا النظر الدقيق والتحليل المفصل . وقارئنا الذى يعود الى ما قدمنا من أمثلة ، ويتبع ما سنسوقه من أمثلة أكبر دقة ، سيشعر فيما نرجح

بنظير الشبهة. والشك الذي توقعه ابن جنى من قارئه . على أن طريقتنا في التحليل لا تختلف أساسا عن طريقته ، سوى أنه قصر تحليله على ترتيب الحروف في الكلمة الواحدة ، ونظرنا نحن في ترتيب الكلمات في الجملة الكاملة والجميل المتتابعة . لكن دعنا ننظر في أمثلة أخرى مما يقدمه ابن جنى على هذه الملاحظة الدقيقة :

« ومن ذلك قولهم شدّ الجبل ونحوه . فالشين بما فيها من التفشى^(١) تشبه بالصوت أول انجذاب الجبل قبل استحكام العقد ، ثم يليه احكام الشد وال جذب ، وتأريب^(٢) العقد ، فيعبر عنه بالدال التي هي أقوى من الشين لا سيما وهي مدغمة^(٣) ، فهو أقوى لصنعتها وأدل على المعنى الذي أريد بها . ويقال شد وهو يشد . فأما الشدة في الأمر فانها مستعارة من شد الجبل ونحوه ، لضرب من الاتباع والمبالغة على حد ما يقال فيما يشبه بغيره لتقوية المراد به .

« ومن ذلك أيضا جر الشيء يجره . قدموا الجيم لأنها حرف شديد ، وأول الجر مشقة على الجار والمجرور جميعا ، ثم عقبوا ذلك بالراء ، وهو حرف مكرر ، وكرروها مع ذلك في نفسها^(٤) ، وذلك أن الشيء اذا جر على الأرض في غالب الأمر اهتز عليها واضطرب صاعدا عنها

(١) تفشى الشين : أن هواء النفس عند النطق بها لا يقتصر في تسربه الى الخارج على مخرجها ، بل يتوزع في جنبات الفم . وهنا يراه ابن جنى شبيها باضطراب الجبل قبل تمام شده .

(٢) أرب العقد أحكمه .

(٣) أى مشددة أو مضعفة ، لوجود دالين أولاهما ساكنة تدخل في الدال الثانية . ونحن نعرف من العلم الفونيتي الحديث ان الدال من أقوى الأصوات المسماة بالانفجارية .

(٤) يعنى ابن جنى ان حرف الراء في حد ذاته فيه تلك الصفة التي شرحناها في صفحة ٦٦ ، وأنه بالإضافة الى ذلك جاء مرتين في الفعل « جر » . لأن الراء المشددة تتكون من راثنين كما هو معروف .

ونازلا إليها ، وتكرر ذلك منه على ما فيه من التعتة والقلق ، فكانت
الراء لما فيها من التكرير ولأنها أيضا قد كررت في نفسها في « جر »
و « جررت » أوفق لهذا المعنى من جميع الحروف غيرها .

ثم يكرر ابن جنى احتجاجه لمذهبه ، بل يزيد فيدعى أن جميع
ألفاظ اللغة الأمر فيها هكذا ، أى أنها وضعت مطابقة بصوتها لمعانيها ،
وأنا إذا لم نر في بعضها هذه الحكاية الصوتية فهذا عجزنا نحن عن أن
ندرك حكمة الأولين الذين وضعوها ، فيقول :

« هذا هو محجة هذا ومذهبه . فان أمت رأيت شيئا من هذا النحو
لا ينقاد لك فيما رسمناه ، ولا يتابعك على ما أوردناه ، فأحد الأمرين :
أما أن تكون لم تنعم النظر فيه ، فيقعد بك فكرك عنه ، أو لأن لهذه
اللغة أصولا وأوائل قد تخفى عنا وتقصر أسبابها دوننا ، أو لأن الأول
وصل إليه علم لم يصل الى الآخر » .

ولا شك أن ابن جنى يبالغ حين يعتقد أن جميع ألفاظ اللغة قد
وضعت حاكية بأصواتها لمعانيها . إذ بالإضافة الى أن بعض العلماء
لا يوافقون على هذا ، ويرون للغة البشرية أصولا أخرى متعددة ، نجد
ان اللغة — مهما يكن أصلها — تصل في تطورها الى مرحلة تنقطع
فيها عن هذه الحكاية ، وتضع فيها للأشياء والأفعال ألفاظا لا علاقة لها
بأصواتها وهيئاتها . ولكن لا شك أيضا ان اللغة العربية ، لقربها من
أصولها البدائية ، أغنى في هذا الباب من كثير من اللغات الحديثة التي
ازدادت بعدا عن أصولها . وأغلب ظننا أن بالعربية كثيرا مما يخفى علينا
الآن ، كما سنعود فنذكر بعد قليل ، ولكن تنظر قبل ذلك في رد
ابن جنى على اعتراض مهم يتوقعه من كثير من القراء ، وذلك حين يقول :

« فان قلت : فهلا أجزت أيضا أن يكون ما أوردته في هذا الموضع شيئا اتفق ، وأمرنا وقع في صورة المقصود من غير أن يعتقد ، قيل : في هذا حكم بإبطال ما دلت الدلالة عليه من حكمة العرب التي تشهد بها العقول ، وتتناصر اليها أغراض ذوى التحصيل . فما ورد على وجه يقبله القياس وتقتاد اليه دواعي النظر والانصاف ، حمل عليها ونسبت الصنعة فيه اليها ، وما تجاوز ذلك فخفى لم تياس النفس منه ووكّل الى مصادقة النظر فيه ، وكان الأخرى ۞ أن يتهم الانسان نظره ، ولا يخف الى ادعاء النقص فيما قد ثبت الله أطنا به ، وأحصف بالحكمة أسبابه » .

ولا شك ان ابن جنى يبالغ هنا أيضا ، فليست المسألة حكمة عامدة وضعت هذه الإلفاظ الحاكية لمعانيتها عن عمد وتفكير ، بل هي نزعة طبيعية تنشأ عن رغبة المحاكاة الغريزية ، ولعل هذه النزعة من أهم أصول اللغة وان لم تكن كما يرى بعض العلماء أصلها الأسبق . ونحن لا نزال نلاحظ هذه النزعة في الأطفال حين يعبرون عن الشيء بتقليد صوته قبل أن يستطيعوا النطق باسمه اللغوي ، مثل الكلب والقط والحصار ، أو القطار والسيارة والطيارة . ودليل هذا ما أورده ابن جنى في باقى هذا الباب من أسماء تحاكي أصوات الحيوان ومختلف أفعال الانسان ، وأمثلتها كثيرة في كتب اللغة الأخرى (انظر مثلا الباب العشرين في الأصوات وحكايتها من كتاب فقه اللغة للثعالبي) .

لكن هذا الاعتراض الذى حاول ابن جنى أن يفنده ، يدعونا الى النظر في اعتراض مماثل إلابد أن كثيرين من قرائنا اعترضوه حين قرأوا ما قدمنا من أمثلة شعرية ، وقد يكررونها حين يرون أمثلتنا القادمة . فهل

نزع أن أولئك الشعراء جاءوا بحكايتهم اللفظية — وبعضها دقيق غاية في الدقة — عن عمد ووعى وتلمس جاهد لأنسب الحروف والحركات والمقاطع والكلمات ؟

الذى يبدو لنا أن رأى الصحيح يتوسط بين انكار المنكرين ، وبين مبالغة ابن جنى في دعواه . فلا شك أن أصل هذه الوسيلة البلاغية في الشعر ، مثل أصلها في ألفاظ اللغة المفردة ، جاء عن غير عمد ، من مجرد صدق الشاعر وارهاف حساسيته وقوة تمثله لمعناه وانفعاله بعاطفته حين يحاول التعبير عنهما في أدائه الشعري . ولكن لا ننس أن التعبير الشعري يقوم على قدر من العمد والوعى أكبر مما يوجد في وضع الأوائل لألفاظهم المفردة محاكية لأصواتها الطبيعية . ولنتذكر هنا أن الشعراء الجاهليين أنفسهم عرف عن الكثيرين منهم أنهم كانوا ينظمون قصائدهم عن روية وتجويد ، وكانوا يعيدون النظر فيما نظموا فيهذبونه وينقحونه . وهؤلاء سباهم الأصمعي « عبيد الشعر » . فالأرجح أنهم إذا أعادوا قراءة ما نظموا فوجدوا فيه حكاية جاءت عن غير عمد ، فكروا في تجويدها واتقانها وإبلاغها درجة الكمال . هذا فيما نرى هو الأصل المزدوج لهذه الوسيلة البيانية في الشعر القديم ، قدر منها استجابة طبيعية لحدة العاطفة وقوة تمثل المعنى ، وقدر يأتي من الروية وإعادة النظر والتجويد .

ولكن مهما يكن الأمر في أصل هذه الوسيلة البلاغية ومنشأها ، فإنها لا شك موجودة في تراثنا الشعري ، غير مقتصرة على الألفاظ المفردة التي وضعتها اللغة . ولعلنا إذا أنعمنا النظر في هذه القضية التي قدمناها ، وفيما تقدم وما سيأتي من أمثلة عليها ، لم نعد نتعجب من وجود هذه

الوسيلة البلاغية الجليلة في شعرنا القديم ، بل حريّ بنا أن نتعجب من طول إهمالها في علوم بلاغتنا وفي نقدنا . وقد رأينا كيف يسلم ابن جني بأن الكثير من هذه الحكاية الصوتية في الألفاظ المفردة لا بد أنه يخفى عليه وعلى معاصريه ، لا لأنهم لم ينعموا النظر فيه فحسب ، بل لأن اللغة العربية أصولا وأوائل قد تخفى عنهم وتقصّر أسبابها دونهم . وهو تسليم علينا نحن أيضا — بعد ابن جني بألف من السنين — أن نرده بل أن نزيد تأكيده ، وبخاصة إذا لم تقصر نظرنا كما فعل اللغويون القدماء على الألفاظ المفردة وأردنا أن ننظر في محاكاة الجمل الكاملة بتعدد كلماتها وترتيب حروفها وحركاتها ومقاطعها ، وهو أمر أدق وأكبر تعقيدا . ولكن لعل لدى نقادنا في عصرنا هذا ما لم يتوفر لابن جني ومعاصريه من العلم الدقيق المنظم بالدراسات اللغوية الصوتية والفقهية والمقارنة ، ومن النظرة النقدية الموسعة والحس الجمالي المرهف والخبرة بأداب إنسانية أخرى . فلعل هذه الميزات المتاحة لنقادنا المحدثين تعوضهم ولو بعض العوض عما يحرمهم تطاول الزمن وبعد الشقة عن عصور الأدب القديم وبيئاته ، والجهل بكثير من العناصر الصوتية التي كان العرب الأوائل ينطقونها في لغتهم .

نحب الآن أن نختم فصلنا هذا بمثالين شعريين نحاول بهما أن نزيد القارئ شرحا لما عنيناه حين قلنا ان نظرنا في المحاكاة الصوتية ينبغي ألا يقتصر على الألفاظ اللغوية المفردة بل يتعداها الى تركيب الجمل الكاملة ، كما نحاول أن نزيد القارئ اقتناعا بأن الاقتصار على علوم البلاغة التقليدية لا يوصلنا الى التقدير الكامل للاجادة الفنية في شعرنا القديم والانتشاء الكامل بنشوته الحقيقية .

فننظر أولاً في هذه الأبيات الثلاثة التي قالها تأبط شراً في مدح
ابن عم له :

قليل التشكى للمهم يصيبه كثير الهوى شتى النوى والمسالك
يظل بمومة ويمسى غيرها جحيشاً ويعرورى ظهور المهالك
ويسبق وفد الريح من حيث ينتحي بمنخرق من شدة المتدارك

يصف ابن عمه بالصبر والجلد واحتمال الخطوب دون شكوى ،
ويصفه بكثرة الأغراض وتعدد المقاصد ، فهو دائم الحركة والقلق
لا يستقر على حال ولا يطيل المكث في مكان (وهذه صفة نمتها فيهم
حياتهم البدوية المرحلة المستمرة التقلب) . حتى انه يقضى نهاره في قطع
مومة (وهي الفلاة التي لا ماء فيها) ، فاذا جاء عليه المساء وجده في
مومة أخرى . وهو يفعل هذا كله جحيشاً أى وحيداً لا رفيق له في
أسفاره . وهو في هذه الأسفار يعرض نفسه لكثير من المخاطر المهلكة
فتركبها ولا يتهرب منها . ثم هو في هذا التقلب الدائم سريع الحركة
الى حد عظيم ، حتى انه يشده المنخرق المتدارك ، أى بعدوه السريع
المتلاحق ، يسبق وفد الريح أى الدفعة الأولى المتقدمة منها .

إذا اقتصرنا على النظرة البلاغية التقليدية أو النقدية القديمة فماذا
نرى في هذه الأبيات ؟ سنلاحظ بسرعة الطباق — وهو الجمع بين معنيين
متضادين — بين قوله « قليل » وقوله « كثير » في البيت الأول ، والطباق
الآخر بين قوله « يظل » وقوله « يمسى » في البيت الثاني . وسنلاحظ
الجناس الناقص بين قوله « الهوى » وقوله « النوى » في البيت الأول .
وسنلاحظ الاستعارة المكنية في البيت الثاني اذ شبه المهالك بابل خشنة
الركب شرسة الطبع ثم حذف المشبه به ودل عليه بذكر لازمه . وهو

الظهور . وسنلاحظ أنه في البيت الثاني استعمل « جحيشا » ولم يستعمل « وحيدا » لأن اللفظ الذي استعمله أكثر غرابة وأقوى جشة فهو أكبر ملاءمة لمعناه ، كما سنلاحظ أن الفعل « يعرورى » كما وضعت اللغة يحكى معناه الشديد الخشن ، يقال اعروريت الفرس إذا ركبته عريا ليس تحتك شيء ، فأصله من المصدر الثلاثى « عرى » ، وقد لاحظ اللغويون القدماء أن زيادة المبنى تحمل زيادة المعنى . وقد لاحظ ابن جنى نفسه في باب المذکور عددا من الملاحظات الجيدة في المصادر المزينة . هذا في أغلب الظن هو كل ما سنلاحظه إذا اقتصرنا على النظرة التقليدية . أما البيت الثالث فلن نبدى عليه ملاحظة ما ، مع أنه أبرعها وأروعها جميعا ، كما سنرى ، لكن نسأل أولا هذا السؤال الذى لا يحفل به البلاغيون : لماذا لجأ الشاعر الى وسائله البديعية من طباقين وجناس ؟ أهذا لمجرد « تحسين الكلام » بعد أن استوفى الشاعر أحكام المطابقة وشروط البلاغة كما يدعى البديعيون عن كل الفنون البديعية ، أم كان استخدامه للطباقين والجناس جزءا أصيلا لازما من مقتضى مضمونه ، بحيث أن مضمونه لم يكن يتم أدائه الشعرى بدون هذا الاستخدام ؟ فلنتذكر أن الفكرة الغالبة على هذه الأبيات الثلاثة هي كثرة تنقل الممدوح وسرعة قلبه في جنبات الصحراء . فإذا أنعمنا النظر في الطباق بين « قليل » و « كثير » وبين « يظل » و « يمسى » ، وأرهفنا الاستماع الى الجناس الناقص بين « الهوى » و « النوى » بما فيه من اختلاف المقطع الأول القصير لكل من الكلمتين ، وهو الهاء المتحركة بالفتحة والنون المتحركة بالفتحة ، ثم ترجيع المقطع الثانى فى كل منهما ، وهو المقطع الطويل المفتوح « وى » الذى تختمه حركة طويلة ممدودة تسمح بانطلاق الصوت ، أدركنا أن هذه الوسائل اللفظية جزء عضوى حى فى

تصوير الحركة الدائبة القلقة المتقلبة التي يريد الشاعر أن يصف بها
أين عمه . فليس المراد بها مجرد تزويق اللفظ أو تصنيئ النغم .

ولكن نأتى أخيرا الى بيته الثالث المطرب ، وتقف أولا أمام جملته
« ويسبق وفد الريح » . ليس فى هذه الجملة طباق أو جناس أو تورية
أو أى وسيلة أخرى مما بحثه علماء البديع . وليس فيها تشبيه
أو استعارة أو أى وسيلة أخرى من وسائل علم البيان التقليدى . ولا هى
فيها مبحث من مباحث علم المعانى ، اللهم الا اذا أصر أحد المتفهمين
على أن يصدع رؤوسنا بثرة لا فائدة فيها البتة حول لزوم الوصل
بالواو فى أول هذه الجملة . فماذا فيها ؟

فيها تصوير فائق مبدع بحروفها وحركاتها ، وترتيب مقاطعها
وتواليها ، للحركة التي يصفها الشاعر ، والصوت الناشئ من هذه
الحركة . فلننظر مليا فى هذا التصوير الصوتى .

فلاحظ أولا كيف قسم تأبط شرا جملته الى أربعة أقسام ، هى
هذه :

ويس / بق وف / د الرى / ح .

القسم الأول يتكون من مقطع قصير فمقطع طويل مقفل ينتهى
بالسين الساكنة . والقسم الثانى يتكون من مقطعين قصيرين فمقطع
طويل مقفل ينتهى بالفاء الساكنة . والقسم الثالث يتكون من مقطع طويل
مقفل ينتهى بالراء الساكنة « در » فمقطع طويل مفتوح ينتهى بحركة الياء
الطويلة « رى » . أما القسم الرابع والأخير فيتكون من مقطع واحد
قصير هو الحاء المتحركة بالكسرة .

فلننظر الآن فيما تصوره هذه الأقسام بمحض ايقاعها ، أى ترتيب

مقاطعها بين قصر وطول . نجد انها تتدرج في بناء هذه الحركة المتزايدة التي تصدر من هذا العداء السريع العدو ، حتى يخيل الينا اننا نراه يزيد سرعته مرحلة بعد مرحلة . فالقسم الثاني يزيد على القسم الأول مقطعاً قصيراً . والقسم الثالث ، وان كان زمنه في الايقاع العام يساوي زمن القسم الثاني ، (لأن المقطعين القصيرين والمقطع الطويل تساوي في الكم المحض مقطعين طويلين) الا أن قدرا يسيرا من التفكير والانتباه الى الموسيقى الداخلية يرينا أن الشاعر يريد منا أن نطيل في قراءة المقطع الأول « در » بتكرار الراء « در در » ، ويريد منا أن نطيل في قراءة المقطع الثاني « رى » باطالة الحركة الممدودة « رى رى .. » . فان أردت دليلاً على ما زعمناه من قصد الشاعر فلاحظ نطقنا في حديثه اليومي الحى وانظر كيف نمد من صوتنا في كلمة « طويل » فنقول « طو ي ي ل ا » حين نريد أن تؤكد صفة الطول لشيء ما . كذلك اشباعنا للحركات واطالتها لها في مثل هذا الغرض في ألفاظ أخرى .

القسم الثالث اذن يستغرق في النطق الواقعي الحى اضعاف الزمن الذى يستغرقه القسم الثاني ، وان ساواه في الكم العروضى . وهكذا صور الشاعر بهذه الأقسام الثلاثة المتعاقبة تزايد سرعة العداء في عدوه مرحلة بعد مرحلة وتزايد هذه المراحل في الطول واحدة بعد الأخرى ، وذلك من ازدياد حميه واندفاعه كلما مضى في عدوه حتى يبلغ آخر الشوط . وهذا ما نستطيع أن نلاحظه اذا شاهدت سباقا في العدو في واقع الحياة أو على الشريط السينمائى . فاذا جئنا الى القسم الأخير من الجملة وجدناه يتكون من مقطع واحد فقط ، مقطع قصير . ولا شك ان قارئنا يدرك الآن ماذا يصور الشاعر بهذا المقطع الواحد القصير المفاجيء . هو يصور بالطبع انتهاء هذا العداء من عدوه هذا وبلوغه

هدفه الذى كان يقصده قبل أن تبلغه. الريح السريعة نفسها ، فيقف هذه الوقفة المفاجئة التى يمثلها هذا المقطع القصير المفاجيء « ح » .

هذا عن « الايقاع » . لكن دعنا الآن ننظر فى « النغم » . فنتأمل اقتران هذا الايقاع مع صوت الحروف التى استعملها الشاعر ليختتم بها كل قسم من أقسام جملته . فالقسم الأول ينتهى بالسين الساكنة . والسين من حروف الصغير ، بل السين العربية « عالية الصغير اذا قيست بها السين فى بعض اللغات الأوربية كالانجليزية مثلا » (١) . ولا شك ان صغيرها يزداد اذا وقفت عليها بالسكون فأعطيتها كل قيمتها الصوتية . أعد الآن قراءة هذا القسم « ويس » ، واستمع كيف تمثل السين الساكنة فى آخره الصوت الذى يصدر عن جسم العذاء اذ يحتك بالهواء فى عدوه السريع .

والقسم الثانى « بق وف » ينتهى بالفاء الساكنة . والفاء حرف عالى الحفيف ، ويزداد حفيفها بالطبع اذا وقفنا عليها بالسكون . والفاء هى الصوت الذى تصدره من شفاهنا حين نريد أن ننفخ بأفواهنا نفخة قوية لنطفىء بها شمعة أن توجب نارا . فهى اذن أقرب الحروف اتصالا بالنفخ . وقد اعتقد ابن سينا أنها هى الصوت الطبيعى الذى يصدر من حفيف الأشجار . واستعمل الشاعر لها ساكنة فى آخر قسمه الثانى يمثل كتلة الريح التى يقرنها بعدو ممدوحه . فإذا كانت السين الساكنة فى آخر القسم الأول قد مثلت صوت الهواء الصادر من احتكاك الجسم به ، فالفاء الساكنة فى آخر القسم الثانى تمثل كم هذا الهواء . وكلما زادت سرعة الجسم زاد كم الهواء الذى يحركه .

(١) ابراهيم انيس ، « الأصوات اللغوية » ، ص ٦٤ .

الآن نأتى الى المقطعين الطويلين اللذين يتكون منهما القسم الثالث من الجملة . أولهما « در » يتكون من حرف الدال الانفجاري ، فحرف الراء ذى التكرار ، وقد شرحنا من قبل صفة التكرار هذه فى الراء العربية ، وبخاصة اذا قورقت بالراء الانجليزية . الا أن هذا التكرار يتضاعف حين نرى الراء مشددة ، فالراء الثانية قد بدأت المقطع الثانى ، وهذا المقطع الثانى يتكون منها ومن الحركة الطويلة الممدودة التى تعقبها . وبهذا يتوصل الشاعر الى شيئين ، أولهما انه يصور قوة انفجار هذه الريح المنبعثة وشدهتها ، وثانيهما أنه يصور انطلاقها الى مدى بعيد فى أطراف الصحراء . تذكر فى هذا الصدد ما قلناه فى حديثنا عن إيقاع الجملة حين شرحنا كيف يجب علينا أن نطيل من الزمن الذى يستغرقه النطق بهذين المقطعين حتى يزيذا على مجرد الكم العروضى .

وأخيرا نأتى الى المقطع الواحد القصير الذى يكون القسم الرابع والأخير من هذه الجملة . والحاء من حروف الحلق ذات الحفيف . والحاء المعربية من أصعب الأصوات نطقا على غير الناطقين بالعربية ، فهم يدلون بها الهاء الا بعد تدريب طويل . والشاعر يصور بهذا الحرف الحلقى حدة الريح ، بعد أن صور صفيها وكتلتها وقوتها وانطلاقها . وتحريكه للحاء بهذه الكسرة القصيرة يمثل كما قلنا الانتهاء المفاجئ للحركة عند بلوغ آخر الشوط بعد كل ما صور من صفيها وضخامتها وانفجارها وقوتها وسرعتها وحدتها .

هذا تحليلنا لهذه الجملة الشعرية البليغة ، وهذا تحليلنا لـ « بلاغتها » . لكن هذا التحليل الطويل الذى قمنا به ليس إلا نصف المعركة ، والنصف الآخر على القارىء أن يقوم به هو نفسه ، وهو « تركيب » ما حللناه . فاذا كنا قد حللنا الجملة الى عناصرها الحقيقية من حروف وحركات

ومقاطع ، ومن ايقاعات وأنغام ، فان على القارىء الآن أن يركب كل هذه الملاحظات الجزئية المفصلة في وحدة منسجمة ، وذلك بأن يقرأ الجملة ويكرر قراءتها مرارا عديدة ، قراءة جاهرة ، يجيد فيها الانصات الى تتابع عناصرها وتألفها وتركبها في اصدار الأثر المتكامل لموسيقاها الشعرية ، غير فاصل بين الجانب اللفظي والجانب المعنوي لهذه الموسيقى . فان لبي رجاءنا فعله ينتهي الى أن يسلم بأن تأبط شرا في جملة هذه لم يصف رجلا سريع العدو فحسب ، بل هو قد أرانا حركة هذا الرجل وأسمعنا صوت حركته ، وهو قد أثار في جملة الشعرية ريحا قوية حادة سريعة تطبع على خيالنا الشعرى أثرا فنيا عظيم المحاكاة للأثر الواقعي الذي تحدثه الريح القوية الحادة السريعة في حقيقة التجربة الفعلية . أما اذا لم يستجب القارىء لندائنا وترك جميع تحليلاتنا حيث هي دون تركيب يقوم هو به ، فكل ما نستطيعه هو أن نحيله الى رجاء ابن جنى الذى تقدم به الى قرائه وكرره وألحف فيه وحذر قراءه من عدم تلبسته . وهل فعلنا نحن شيئا أكثر في حقيقته من أن وسعنا نظرة ابن جنى حتى تشمل الجملة الكاملة ولا تكتفى بالألفاظ المفردة ؟ وقارئنا قد أدرك الآن ولا شك لماذا وضعت اللغة للريح هذا اللفظ « ريح » ، حتى يمثل برائه ذات التكرار ويأثبه الممدودة ذات الطول وحائنه ذات الحدة الحلقية والحفيف صوت الريح واستمرارها وحدتها وحفيفها . لكن براعة تأبط شرا هي انه وضع هذا اللفظ الذى سبقت اللغة الى تكوينه في خير موضع يعطيه أتم قيمته الصوتية والمعنوية .

فلننظر الآن في بقية البيت ، لنرى كيف يلتقط حرف الحاء في قوله « من حيث » وقوله « ينتحى » . صوت الحاء في « الريح » ويرجعه ترجيعا يحكى به صدى تلك الريح العاصفة التى أثارها في جملة

السابقة ، كأن الصحراء لا تزال تتردد جوانبها بآثار تلك الريح . وهذا مثل آخر على الوظيفة العضوية لترديد الحرف الواحد ، وهي كما ذكرنا وسيلة لم ينتبه اليها علماء البديع القدامى على كثرة ما دونوا من فنون البديع . ثم نأتى الى قوله « بمنخرق » لنلاحظ كيف تحكى هذه الكلمة معناها بإيقاعها . والعدو المنخرق هو الذى لا يضبط من سرعته وشده كما تنخرق الريح الشديدة . فتأمل كيف يؤدى تتالى المقاطع فى هذه الكلمة الطويلة هذه الحركة المضطربة الشديدة الاهتزاز والتأرجح والقلقلة . ولا تهمل أثر الخاء القريبة المخرج من الحاء فى التقاط صداها مرة أخرى . أما كلمة « شدة » فقد أغنانا ابن جنى عن تحليلها بما نقلناه عنه من تحليله للفعل « شد » ، ولا شك ان الشد بمعنى العدو القوى مأخوذ من الشد بالمعنى المعروف ، لأن العداة يبذل جهدا عنيفا متزايدا فى مضاعفته لسرعته من مرحلة الى مرحلة . فاذا وصلنا الى كلمته الأخيرة « المتدارك » سهل علينا أن نرى فيها أيضا كيف تمثل بتتابع مقاطعها ما تعنيه من السرعة المتلاحقة التى يتبع بعضها بعضا ، ولهذا وضعت اللغة مصدر التفاعل للأفعال تدارك وتلاحق وتدافع وتتابع وأمثالها . ولكن على القارئ هنا أيضا أن يركب هذه التحليلات لألفاظ الشطر الثانى كما سألناه أن يركب ألفاظ الشطر الأول ، ثم عليه أخيرا أن يجمع الشطرين أحدهما بالآخر ليحيد الاستماع الى الموسيقى الشعرية المتكاملة الناجمة من تتاليهما .



أما مثالنا الثانى فنأخذه من شاعر جاهلى آخر فى موضوع مختلف تماما ، وهو قول علقمة بن عبدة فى وصف مجلس الشرب والغناء :

قد أشهد الشَّربَ فيهم مزهُرٌ رَيمٌ والقومُ تصرعهم صَهَاءُ خرطوم
كأسٍ عزيزٍ من الأعناب عتقا لبعض أحيائها حائِثَةٌ حوم
فلنبداً بفهم الشرح اللفظي للكلمات ، ثم محاولة الدخول بعاطفتنا
الفنية في عالم اللهو الزاخر الذى يصوره الشاعر . فالشرب هم القوم
الشاربون ، جمع شارب ، لكن عليك أن تدرك أن هذا اللفظ القصير
كانت له شحنة قوية في عواطف الجاهليين وخيالهم (وسنشرح موضوع
شجن الألفاظ في فصل قادم) ، فهؤلاء الشاربون الذين يفخر الشاعر
بمنادمتهم ليسوا أى مجموعة من الناس من كل من هب ودب ، بل هم
من الفتيّة العرب الأحرار ذوى النسب القبلى الرفيع والحسب والغنى ،
اجتمعوا لكى ينهبوا ملذات الحياة الى أقصى حد يمكنهم منه غناهم
ويقويهم عليه شبابهم العارم . والمزهر العود ، والرائم المترنم بصوت فيه
تطريب أى تنويع للنغم . والصهَاء خمر من عصير عنب أبيض ، والخمر
الخرطوم أول ما ينزل من العنب قبل أن يعصر أو يداس بالأقدام ، فهى
أصفى الخمر وأقواها فعلا ، تتقطر وحدها من العنب الذى تم فضجه ،
وهى أيضا أغلاها ثمنا . وقيل الخرطوم أول ما ينزل من الخمر عندما
تصب ، فهى الطبقة العليا الصافية الخالصة من الرواسب . لا غرو أن
صرعتهم هذه الخمر أى استولت على عقولهم .

أما البيت الثانى فيحمل أقوى اعتزاز بهذه الخمر النفيسة الغالية
المتخيرة . فهم لغناهم لا يشربون خمرأ عادية رخيصة من التى يحصل
عليها بسهولة وتشرب فى أى يوم عادى من أيام السنة . بل هم يشربون
خمرأ صنعت من كرمة عنب عزيزة ، أى نادرة المثال فى نقاستها ، كما يتخير
أحدنا شتلة المانجة الغالية ليزرعها فى حديقته . وبعض الشراح القدماء

يقولون ان « عزيز » معناها ملك ، فهي اذن خمر ملوكية يشربها الملوك
لا السوق ، لكننا تفضل أن نجعل « عزيز » مرتبطة بالأعقاب ، ونرى
في تقاسة كرمتها اعزازا كافيا لها ، خصوصا لأننا اذا فصلنا « من الأعقاب »
عن « عزيز » وعلقناها بـ « كأس » كان قوله انها خمر عنب تقريرا
باهتا . هذه الخمر على أى حال لم تصنع صنعا سريعا ولم تشرب بعد
عصرها بالأم أو أسابيع قليلة ، مثل « البوطة » وغيرها من الخمور
الرخيصة ، بل أديمت في دنها بعد أن عصرت حتى يتم تعتيقها ويقوى
فعلها . ثم هى لم تصنع لتشرب في مناسبات عادية ، بل احتفظ بها
« لبعض أحيائها » أى لمناسبات هامة من حفل كبير أو فصيح أو نيروز
أو عيد آخر من أعياد النصارى أو الفرس (وعليك أن تعرف ان أجود
الخمر في الجاهلية كانت من صنع الروم أو الفرس ، ومن هاتين الأمتين
كان تجارها الذين يطوفون بأحياء العرب ويقصد حوائثهم أغنياء
العرب) . وقوله هذا يذكرنا بما نقرأه في الروايات والسير الأفرنجية
الحديثة ، حين يريد الأرستقراطى الغنى أن يحتفل بحلث كبير فيرسل
رئيس خدمه الى قبو القصر ليحضر له خمرأ صنعت في زمن نابليون
أو عصر آخر من العصور الماضية .

ثم من صنع هذه الخمر ؟ قد صنعها « حانية » أى قوم خمارون
نسبوا الى الحانة ، وهذا اللفظ العربى مشتق فيما يبدو من اللفظ الفارسى
« خان » . ومعنى هذا انهم محترفون متخصصون فهم يصنعون أجود
الخمر وأغلاها ثمنا ، ليست هذه الخمر اذن « صنعة بلدى » أو « صناعة
محلية » على أيدي بدو غير حاذقين من سكان الصحراء . وهؤلاء الحانية
« حوم » وهو لفظ مخفف من حوم بضمين جمع حائم ، أى هم

يحومون في مجلس الشراب هذا ويطوفون فيه باستمرار ملين رغبات
رواده من شباب العرب الشرفاء الأغنياء .

ألفاظ البيتين جميعها كما رأيت محتشدة بالمعاني المكثفة المتداعية ،
فإن شئت أن تزداد دخولا في هذا الجو اللاهى الذى يخلقه الشاعر
وتعاطفا فنيا مع رواده ، فلا مناص لك من أن تدقق النظر في الأداء
الصوتى الذى استخدمه الشاعر ، لأن « الألفاظ » بكل خصائصها هى
وسيلة الشعر الوحيدة لخلق عالمه الفنى الخاص . عد اذن الى أول
البيتين واستمع أولا الى هاتين الشينين المرددين فى قوله « اشهد
الشرب » ، وكرر النطق بهذه الجملة بضع مرات حتى تزداد انتباها الى
قيمتها التنغيمية ، ولاحظ انهما فى الحقيقة ثلاث شينات إلا اثنتان لأن
لام التعريف قد قلبت شينا وأدغمت فى شين « شرب » . وهذه القيمة
الجرسية لا تقتصر على الحلاوة الموسيقية التى يحدثها تكرار الحرف
المتردد ، بل تأمل الآن كيف تمثل الشينات الثلاث ما يشيع فى جو هذا
المجلس المائج اللاهى من « الشوشرة » أو « الوش » ، أو الجلبة
المختلطة الناجمة عن اختلاط الأصوات المختلفة التى يعج بها المجلس ، من
حديث وضحك وصياح وموسيقى وغناء . فهناك ندامى يتفاهكون
ويتداعبون ، وشارب يصيح بالساقى أن يسعه بمزيد من الخمر ، وساق
يصيح ملبيا مطمئنا هذا الذى يدعو ، وقيان — أى جوار مغنيات —
يتغنين ويعزفن على آلاتهن الموسيقية . وما الى هذا مما يمتلىء به مثل
هذا المجلس اللاهى الطروب . فهل دخلت مرة مثل هذا المجلس وهو فى
أتم نشاطه ومرحه فاستمعت الى هذا الضجيج المم المم المختلط
أو « الوش » ؟ أولا ترى الآن كيف تصور تلك الشينات الثلاث ذلك
الوش أجود تصوير ؟ تذكر فى هذا الصدد ما قيده سيبويه ونقله عنه

ابن جنى من صفة « التنشى » التى لحرف الشين ، وهى توزع هواء النفس عند النطق بها فى جنبات الفم ، وعدم اقتصاره على مخرجها .

لكن تعال الى الجملة الثانية من الشطر الاول « فيهم مزهر رنم » ، وانصت أولا الى قوله « مزهر رنم » وتدبر خروفه وحركاته ومقاطعته ، تجده لم يكتف بأن يذكر لك أن هذا المجلس قد انعقد حول عود يترنم ، بل هو قد وضع فى شطره بالفعل عودا يترنم بأعذب الأنغام . كرر قوله « مزهرن رنمن » بضع مرات متغنيا بصوتك ، فالشاعر يريدك أن تترنم بهذه الجملة ، وراقب اختياره للحروف وما تحدثه من الرنين والتجاوب والصدى والتقاط النغم وتكراره . تأمل فى وضع الميمين الشفويتين المجهورتين احدهما فى أول الكلمة الأولى والثانية فى أول المقطع الأخير من الكلمة الثانية . ولاحظ أن أولاهما قد جاءت بعد الميم الخاتمة لكلمة « فيهم » فتضاعف أثرهما الموسيقى الناشئ من ضم الشفتين ودفع الهواء فى مجرى التجويف الأنفى مضدرا هذه الهمهمة . ألا ترى أنك حين تريد أن تترنم بلحن موسيقى دون أن تنطق بكلماته تفعل مثل هذا فتضم شفتيك وتهمم باللحن من أنفك مقطعا اياه ومرجعا له مع تردد ايقاعات اللحن وأنغامه .

ثم تأمل حدة الزاى ذات الصفير اذ تأتى بعد هذه الهمهمة المكتومة فتتفرج الشفتان بعد اطباقهما وينطلق الهواء من الفم اذ يقرع اللسان الأسنان . ثم تليها الهاء الهوائية الرقيقة المهموسة ، ثم الراء ذات التكرار ، ثم نون التنوين الملحق بآخر الكلمة « مزهر » . فاذا جئت الى كلمة « رنم » وجدت الراء قد تكررت مرة أخرى ملتقطة جرس الراء السابقة ومرددة اياه ، ثم تلتها نون أخرى التقطت هى أيضا جرس نون التنوين

ورددته ، ثم ميم جاوبت الميمين السابقتين ورجعت جرسهما ، ثم نون
ثالثة جاءت في التنوين الملحق بالكلمة فكررت جرس النون للمرة الثالثة
وختمت الجملة الموسيقية بالرنين المتجاوب .

ومن هذا يتضح لك ان الصوتين الغالبين في هذه الجملة الموسيقية
هما صوت الميم وصوت النون ، اذ كرر كل منهما ثلاث مرات . أما نعم
الميم وملاءمته للمهمة فقد شرحناه ، وأما نعم النون فواضح انها أكثر
الحروف تصويرا للرنين ، ولهذا وضعت في الفعل « رن » . وعليك أن
تعرف بعد هذا أن كلا النون والميم حرف أغن ، أى فيه غنة . والأصوات
الأخرى أصوات ثانوية مساعدة ، يتكرر بعضها مرتين ويأتى بعضها
مرة واحدة . ولكن عليك الآن أن تقوم بالتركيب بعد أن قمنا نحن
بالتحليل ، فتكرر النطق بالجملة مرات عديدة ، ملاحظا ان الشاعر يريدك
أن تتغنى بها متبرنا لا أن تقرأها مجرد قراءة ، اذ ذاك بعد تكرار الترنم
يتبدى لك سحرها القوى ودقتها التصويرية الفائقة .

فان كانت ملاحظاتنا التحليلية هذه لم تفعل شيئا سوى أن زادت
المسألة عليك تعقيدا واضطرابا ، أو لم تحملك الا على الرفض والانكار ،
فلنبذل محاولة أخرى نرجو أن تسهل عليك الجهد المطلوب وأن تخفف
من انكارك . ابدأ هذه الجملة من آخرها فترنم أولا بكلمة « رنن »
بضع مرات ، ملاحظا أن تطيل في ترديد نون التنوين حتى تستغرق زمنا
أطول : رنن ن ن ن ... وسرعان ما يتضح لك لماذا وضعت العربية
هذه الكلمة لهذا المعنى برائها ونونها وميمها . ونحن الآن نفعل نظير هذا
حين ندندن أو نتنتن بلحن ، فنقول : ترن ترن ترن ترن . أو نقول :
ترم ترم ترم ترم .

والآن أضف الى هذه الكلمة المقطع الأخير من الكلمة التي تسبقها ،
وترنم بضع مرات بهذه المقاطع : رن رنمن ن ن ن ... رن رنمن ن ن ن ...
ثم أعد الترنم مضيفا الهاء التي تسبق « رن » : هرن رنمن ن ن ن ...
ثم أضف الآن المقطع « نمر » وكرر الترنم ملتفتا الى صغير الزاى
وما يدخله على النغم من تنويع رائع . والآن أضف الكلمة الأولى
« فيهم » ملتفتا بنوع خاص الى ما يحدث من أدغام الميمين ، وترنم أخيرا
بالجملة كاملة ، وما نخالها الا ستسكرك بحلاوتها التنغيمية وتفتك
بدقتها التصويرية .

فان كنا قد أثقلنا عليك بهذا كله ولم نظفر منك الا بالسأم والسخط ،
فتذكر أيها القارئ الكريم اننا نحاول محاولة صعبة جدا ، وهي
أن نحمل اليك بواسطة الكلمة الصامتة المطبوعة على الورق الأخرس
ارشادات واسطتها الطبيعية الصحيحة هي الاستماع بالأذن الى الصوت
المنطوق في محاضرة شفوية أو اسطوانة مسجلة . فهذه هي حدود
الكتاب المطبوع اضطررتا الى هذه الاطالة ولا نملك منها خلاصا ،
ولو كانت لدينا الوسيلة الى اسماعك كيف يجب أن تنطق بهذه الجملة
وترنم بها لما احتجنا منك الا الى دقيقة واحدة أو بعض دقيقة . وكل
ما نستطيع أن نؤكد لك هو أن الذين سمعونا ننطق بالجملة كانوا دائما
يقتنعون بما ندعيه لها اقتناعا سريعا ويطربون لها طربا عظيما .

ولكن ندع الشطر الأول من هذا البيت ونأتى الى شطره الثاني ،
لنرى كيف يتبدل النغم فجأة ، اذ يشتد اللفظ اشتدادا لا خفاء فيه
ولا حاجة الى اطالة التحليل له . ولكن تأمل كيف تأتى الصادان المطبقتان
المرددتان في قوله « تصرعهم صهباء » وكأنهما تجاوبان الشينين

المتفشيتين المرددتين في قوله « اشهد الشرب » . والصاد من أصوات
الاطباق (وهى الصاد والطاء والظاء) وهى أصوات مفضمة ذات وقع
قوى على الأذن ، وأنت تذكر ما قاله ابن جنى من أن الصاد حرف قوى
فيه استعلاء . وتأمل هذا اللفظ الغليظ الطويل « خرطوم » الذى
تتوسطه الطاء المطبقة والذى لم يأت له نظير فى طوله وبنائه الصعب فى
الشرط الأول ، والشرط الأول قد تكون كله من كلمات قصيرة خفيفة
سريعة . وفكر الآن كيف ينسجم فى الشرط الثانى هذا الجرس القوى
الغليظ الملىء بحروف الاطباق مع مضمونه القوى ، فهذه الخمر الخرطوم
التي يشربونها هو أجود الخمور وأنفسها وهى أقواها فعلا ، فهى اذن
أشدّها صرعا لهؤلاء الشاربين . وضخامة الجرس فى الشرط الثانى تزداد
بالطبع بالمقارنة الى ما فى جرس الشرط الأول من رقة وليونة وعذوبة
قرنيم .

فان كنت قد رأيت عجا في البيت الأول أو فى تحليلنا له ، فان عجبك
سيزداد اضعافا حين تأتى معنا الى البيت الثانى :

كأس عزيز من الأعناب عتقا . لبعض أحيائها حانية حوم

فتسمعنا ندعى لك ان الشاعر فى هذا البيت لا يتحدث عن الخمر
فحسب ، بل يذيقك فى بيته طعم هذه الخمر ! فان كان فى بيته السابق
قد خاطب حاسة السمع فيك ، فهو فى بيته هذا يلمس فيك حاسة الذوق ،
ان أحسنت قراءة البيت وأحسنت لوكه فى فمك .

تذكر أولا ان جميع المعانى فى هذا البيت تتعاون على الاشادة بنفاسة
هذه الخمر وجودتها وطول تعتيقها وحسن تخيرها . والخمر كلما جادت
وعتقت زاد طعمها قوة وتركيزا ، فلم يستسغه ولم يحتمله الا أكثر

الشاربين خبرة بها ، وقدرة عليها ، وتعودا على ارتشافها . وهذه حقيقة نعرفها من الاقتاج الأدبي الغزير الذي كتب عن الخمر ، في الأدب العربي وفي الآداب الغربية ، فلسنا نحتاج إلى أن نكون قد خبرناها خبرة عملية . فإن لم تكن ممن خبروها هذه الخبرة العملية ، فهذا بيت علقمة يقدم إلينا بديلا فنيا نستطيع أن نتذوقه حاللا رائعا مشيرا ، بل لعل فعله الفني لدى ذى الذوق الفني الصافي أكبر لذة من طعم الخمر لشاربيها المدمنين ! تأمل هذه العينات الأربع التى تتوالى فى قوله : عزيز ، أعناب ، عتقها ، بعض ... أفتحسب هذه العينات الأربع قد جاءت عبثا ؟ بل هى تمثل مرارة الخمر الجيدة المعتقدة فى الفم . فالعين ، هذا الصوت الحلقى المجهور الذى يخرج من وسط الحلق ، هى أقوى الحروف العربية تمثيلا للطعم المر . وهى الصوت الذى نطق به حين نحاول أن نعبر عن استثناعنا لطعم الدواء المر : « ا ع ع ع ا » والانجليز أيضا ، على ضعف الحروف الحلقية فى لغتهم ، يصدرون صوتا قريبا منه فى تعبيرهم المشهور عن المرارة والاستثناع : UGH ! . لكن تذكر ان هذه المرارة التى يستثنعها منا من لا يشربون الخمر ، هى بعينها ما يفطن الشاربين أقوى فتنة ويعطيهم أكبر لذة ، ولو قدمت لهؤلاء خمرا حلوة الطعم لاستثنعوها واستعاذوا منها وبصقوها كارهين . تذكر هذا اذن اذا كنت قد حاولت مرة أن تذوق رشفة من الخمر فاستبشعت طعمها وأسرعت ببصقها متعجبا من أولئك المجانين الذين يستسيغون هذا الطعم الكريه ...

ثم تأمل ، بعد تلك العينات الأربع ، هذه الحاءات الثلاث التى تتوالى فى قوله : أحيائها ، حانية ، حوم . أفتحسبها هى الأخرى قد جاءت عبثا ؟ بل الحاء هى الصوت الحلقى المهموس الذى يناظر صوت العين الحلقى المجهور ، يخرجان من نفس المخرج لولا جهر أحدهما وهمس

الآخر . فان كانت العين تمثل مرارة الخمر ، فالحاء تمثل حداثتها . والحاء
هى الصوت الذى نصديره من حلوقنا حين نذوق شيئاً حاداً لاذع الطعم ،
فنتنحج محاولين أن نخفف من حدته ونحرر حلقنا من لذعه ، قائلين
« اح ح ح ح ! » حين نذوق طعم الشطة مثلاً ! (١) .

أعد الآن قراءة هذا البيت ، وأطل النظر فى عيناته الأربع وحاءاته
الثلاث ، ودعنا نسألك الآن فى الحاف واصرار : أتحسب هذه الأحرف
الحلقية السبعة قد جاءت هكذا متوالية هذا التوالى بغير ارتباط عضوى
قوى بمضمون البيت من فكرة الشاعر واتفعاله ؟ ان أصر القارىء بعد
هذا كله على أن يقول ان هذه الأحرف السبعة شىء عارض لا أهمية
له فى ربط المضمون والأداء وربطاً عضوياً ، فلا حيلة لنا الا أن نردد
ما قاله ابن جنى لقرائه الذين يصرون على رفض ملاحظاته عن تأدية
الألفاظ بأصواتها لمعانيها ...

ولكن ما معنى تأكيدنا هذا ؟ هل معناه اننا ندعى أن هذا الشاعر
الجاهلى قد جاء بجميع حروفه السبعة عامداً ؟ هل نعى أنه جلس يفكر
فقال لنفسه : « أريد ان أمثل لسامعى طعم الخمر المرة الحادة ، فلأنظرن
فى الحروف العربية ولأختارن أكبرها انسجاماً مع المرارة والوحدة .
اذن أختار العين للمرارة وأختار الحاء للحدة . فلأبحث الآن عن ألفاظ
عربية تتكرر فيها العين والحاء وتتوالى » . . .

لسنا نعى هذا ، وليس فى كل ما قلناه ما يعنى هذا ، بل المسألة

(١) تعجبني فى هذا المجال القصة التالية التى قرأتها فى شرح
التبريزى لحماسة ابي تمام : « بايع رجل من العرب أن يشرب علبة من
لبن حليب ولا يتنحج ، فشرب بعضها ، فلما جهده الأمر قال : كبش
أملح . فقل له ماهذا ؟ تنحنجت ! فقال : من تنحج فلا أفلح ! » (شرح
المقطوعة رقم ٤ من باب الحماسة) .

في أساسها هي أنه شاعر صادق التجربة ، مشبوب العاطفة ، قوى
الاتفعال ، يتمثل معانيه وعواطفه تمثلا مرهفا حيا قابضا . فهو اذ ينظم
هذا البيت لا ينظمه بتفكير بارد ، بل ينظمه بكل عاطفته واحساسه
وأعصابه ، فهو يتذكر طعم الخمر ويتمثله في حلقه تمثلا قويا عظيم
الحساسية ، فتأتى ألفاظه الأولى منسجمة مع انفعاله انسجاما طبيعيا
رائع الصدق ، وتنساق الى لسانه الحروف والحركات التي تجاوب
بخصائصها الصوتية ظلال أفكاره ونبرات عاطفته . لكنه بالاضافة الى
هذه الموهبة الطبيعية التي تميز الشاعر الصادقة من غير الصادقة ،
فنان ذواقة ذو دربة وخبرة وبصيرة فنية ، فهو حين يعيد النظر في شعره
يرى مدى توفيقه في أداء مضمونه ويجب أن يزيده تجويدا واتقاناً ،
فيغير من بعض الألفاظ ويعدل من بعض التراكيب ، وليس غرضه من هذا
مجرد التحلية والتزييق ، بل هدفه أن يزيد أدائه اللفظي دقة انسجام
مع المضمون الذي أراد تأديته ، مجتهدا في ابلاغ أدائه حد الكمال
التصويري الذي يستطيعه . فلعله أول ما نظم بيته كان قد قال : كأس
نقيس من الأعناب . فلما أعاد النظر فيه ولاحظ العينات الثلاث التي جاءت
في قوله : « من الأعناب عتقها لبعض » ، ولاحظ انسجامها مع مرارة
طعم الخمر التي كان يتمثلها في حلقه وهو ينظم البيت ، رأى أن يزيدها
عينا رابعة ، فحول « نقيس » الى « عزيز » . أو لعله أول ما نظم البيت
كان قد قال : عتقها لبعض أوقاتها . فلما أعاد فيه النظر لاحظ الحائين
اللتين وردتا في قوله « حانية حوم » ، ورأى انسجام جرس الحاء
مع حدة طعم الخمر ، فرأى أن يردد هذا الجرس ترديدا ثالثا ، وحول
« أوقاتها » الى « أحيانها » .

وهذا فرض منا نضربه لمجرد التمثيل ، ولكننا نعرف معرفة اليقين

ان مثل هذا التنقيح والتجويد يحدث كثيرا على أيدي شعرائنا المعاصرين ، والروايات المتعددة التي يرويها قدماء الرواة لمختلف أبيات الشعر القديم يعود عدد منها في أغلب الظن الى تعديلات أدخلها الشاعر نفسه على نصه الأول . ومثل هذا ثابت في الشعر العربي أيضا يشهد به ويسجله ما نشره الشعراء من الطبقات الأولى لدواوينهم ، وما خلفوه من مسودات قصائدهم . والشعراء الجاهليون كما أشرنا من قبل لم يكونوا ينظمون أشعارهم بالبداهة والمباشرة الارتجالية التي يظنها بعضنا ، بل كانوا — أو كان كبارهم والمشهورون منهم على الأقل — يمارسون من المعاقاة والمراجعة والتجويد نصيبا يقل ويكثر ، جعل الأصمعي يسميهم « عبيد الشعر » . فهذا تعليلنا لتلك البراعة الأدائية البعيدة في المحاكاة الصوتية الدقيقة التي رأينا بعض أمثلتها فيما مضى ، وسنرى لها أمثلة أخرى في فصول قادمة .



ملاحظة أخرى نحب أن نختم بها هذا الفصل ، ونريد بها أن ننزل نوعا من اللبس ربما ينشأ من تحليلاتنا ما مضى منها وما سيأتي .
لسنا نعني ان الحكاية الانفعالية التي ذكرناها لحرف ما يصدر منه في كل مرة يرد فيها هذا الحرف في كلمة من كلمات اللغة ، ولا في كل حالة يستعمل فيها أحد الشعراء هذه الكلمة . بل تنشأ هذه الحكاية من وضع الحرف في موضعه المعين من الجمل الشعرية التي صاغها الشاعر ، أو من تردده في كلمات متجاورة أو متقاربة ، منسجما مع الحالة العاطفية المعينة التي كان فيها الشاعر .

حقا ان كل حرف من حروف اللغة له صفة صوتية معينة ودرجة وحدة معينتان ، تنشأ من مخرجه من مختلف مخارج الجهاز الصوتي ، وسرعة

توالى الذبذبات الصوتية التى تتجه ، ومدى اتساع الذبذبة أو ضيقها . وبهذه العوامل تختلف الحروف فى صفتها الصوتية المسموعة ، وفى نصيبها من الحلة والعمق ، ومن الوضوح والخفوت ، وتنقسم الى مجهورة ومهموسة ، والى انفجارية ورخوة ومائعة ، وتكون منها الأصوات الساكنة وأصوات اللين أو الحركة وأشباه أصوات اللين ، وتسمى شفوية وذات صفيح وحكيمة وحلقية الخ ... ولكن هذه الخصائص الصوتية قد تتلاءم مع أنواع شتى من الأفكار ، وأنواع شتى من العواطف . وهذا يناظر ما قلناه فى فصلنا الماضى عن ملائمة البحور العروضية لمختلف العواطف ، حين قلنا ان من الخطأ أن نربط بحرا معينا بنوع معين من العاطفة لا يتغير ، وان الأقرب الى الصواب هو أن نربط البحر بدرجة العاطفة ومدى شدتها ، فرحا كانت أو حزنا ، اعجابا أو احتقارا ، حبا أو بغضا .

فحرف الراء الذى رأيناه فى جملة المتبى « روى رمحه غير راحم » يحكى طعنات الرمح المتتابعة المتزايدة فى الولوغ والايلام ، انما اكتسب هذه الحكاية من صفة التكرار الصوتى التى فيه (ار ر ر ...) ومنشأ هذه الصفة ان طرف اللسان حين ينطق به يقرع حافة الحنك فوق الأسنان الأمامية العليا قرعا متكررا . فلما ردد الشاعر هذا الحرف أربع مرات متعاقبة فى جملته الشعرية انسجمت هذه الخاصية العضوية للحرف مع تصوير الشاعر لتوالى طعنات الرمح القاسية . لكن ليس معنى هذا بحال أن حرف الراء لا يصلح الا لتصوير طعنات الرمح المكررة ، فان نفس خاصيته الصوتية ربما يستعملها محب ولهان يتضرع الى محبوبته ، فتنسجم فى نظمه مع الحاحه فى مطالبتها بالوصول وتحكى الحافه فى وصف شوقه وشكواه . فالهم فى هذا الشأن هو صفة التكرار فى

الراء ، وللشاعر أن يستعملها في التعبير عن مختلف الأفكار والعواطف حين تكون أفكاره وعواطفه في حالة تتحقق فيها هذه الصفة . وبعد فحرف الراء من أحلى الحروف العربية حين يرد رويًا لقصيدة في الغزل الناشج أو الفرحة المهتزة أو الانتصار المجلجل .

وحرف الشين صوت رخو مهموس ذو صفيّر قليل ، له صفة التفشى ، إذ تتسع منطقة الهواء في الفم عند النطق به ، ولا يقتصر هواء النفس في تسربه الى الخارج على مخرج الشين ، بل يتوزع في جنبات الفم ، لذلك رأينا الأعشى في شطره « شاو مثل شلول شلشل شول » يستعمله للتعبير عن اختلاط مخارج الحروف ، في نطق السكران وعن سيحان حركات جسمه بعضها في بعض إذ يفقد السيطرة عليها . في حين وجدنا علقمة في جملته « قد أشهد الشرب » يستعمله لتصوير الجلبة المختلطة التي تنشأ عن مختلف الأصوات في مجلس اللهو والطرب إذ يموج بعضها في بعض وتتآلف جميعها في اصدار نوع مبهم من الضجيج العام . وكلا استعمال الأعشى واستعمال علقمة قائم على خاصية التفشى لصوت الشين .

وحرف النون الذي رأينا انسجام رنينه مع رنين العود المطرب في قول علقمة « فيهم مزهر رنم » ، ربما يلائم بنفس رنينه هذا رنين الألم الذي يتجاوب به صدر الشاعر اذا رددته في جمل متألمة ، كما نرى من تردده في الأبيات الخمسة الأولى من رائية عمر بن أبي ربيعة « أمن آل نعم أنت غاد فمبكر » . ولهذا وضعته اللغة في الفعل « أن » كما وضعته في النعل « رن » . فالمهم ان صوت النون حين يتردد في ألفاظ متقاربة يصدر رنينًا موسيقيًا واضحًا ينسجم مع افعال الشاعر حين تكون له درجة معينة وشدة معينة ، كائنا ما كان هذا الافعال من طرب أو ألم .

وحرف العين له صفة صوتية خاصة تنشأ من خروجه من وسط الحلق ، وله قرع خاص على الأذن ناشئ من درجته وشدته . وهذا قد مكنه من أن يدل على مرارة الخمر في بيت علقمة « كأس عزيز من الأعناب » ، هذه المرارة التي يجبها الشاعر ويتعطش الى مذاقها . ولكننا سنرى نفس صفته وقرعه يتلاءمان مع انفعالات الوجع والجزع حين يأتي رويأ لاحدى المراثى القديمة .

وحرف السين له جرس عالى الصغير جعله في جملة تأبط شرا « ويسبق وفد الريح » يصلح لمحاكاة صوت الهواء حين يحتك به جسم العداء السريع العدو . لكنه افما صلح هذا الصلاح في هذه الجملة المعينة لبراعة الشاعر في وضعه في موضعه المضبوط من ايقاعه الشعرى . اذ وضعه ساكنا في ختام القسم الأول من أقسام جملته ، وقابله بجرس الفاء الساكنة في ختام القسم الثانى من جملته ، ثم تلا هذا بتكرار الراء وانطلاق الياء في القسم الثالث ، وختم جملته كلها بحفيف الحاء المكسورة التى يتكون منها القسم الرابع . لكن هذا الجرس ذا الصغير العالى الذى نجده لحرف السين قد يصلح للتعبير عن أفكار وانفعالات أخرى ، مثل الحزن القوى أو الحسرة اللاذعة ، ومن هنا وروده رويأ لكثير من القصائد القديمة في الحزن والتشاؤم .

المهم اذن هو أن نحقق الخصائص الصوتية المعينة التى لكل حرف من الحروف (وذلك بدراسة علم الأصوات اللغوية) ، ثم ننظر في مدى اجادة الشاعر في استغلال هذه الخصائص للانسجام مع حالته الفكرية والعاطفية الخاصة . والمهم أيضا أن نتذكر في هذا كله ان الحرف لا يكتسب هذه الصلاحية الأونوماتوية الدقيقة التى ندرسها هنا من مجرد وجوده في كلمة مفردة ، بل من وضع الشاعر له في موضعه

المضبوط من ايقاع جملة وتنعيمها ، أو من ترديد الشاعر له في كلمات متعاقبة أو متقاربة . من الخطأ اذن أن ننظن ان كل كلمة من كلمات اللغة يأتى فيها حرف العين لابد أن تدل على مرارة أو وجع ، والا فكيف نعلل مجيئه في كلمة العسل أو العذوبة ! ومن الخطأ كذلك أن ننظن ان كل كلمة يرد فيها حرف السين تدل على الحزن والحسرة ، كما اتهمنا بعض الكتاب الذين أساءوا فهم ما نعنى فمضوا يذكروننا بورود السين في كلمات عرس وكأس وأنس وسرور وسعادة ، غير منتبهين الى اننا انما عينا السين حين ترد روياء لأبيات متعددة متعاقبة ، فتتسجم بجرسها الخاص ، وبتعاقبها في القافية بعد القافية على طول القصيدة ، مع جو الحسرة الذى يريد الشاعر اشاعته في قصيدته .

من هذا يرى القارئ ان مذهبنا في الحكاية الصوتية يتوسط بين فريقين كلاهما فى نظرنا مخطيء فى تطرفه :

« أولهما » يغالى فى تقويم الحكاية ، فيعتقد ان صوت الكلمات هو وحده الذى يحدد معناها ، وانه يحدده تحديدا لازما ، بحيث لا يصلح لأداء معان أخرى . ويدعى أننا لو لم نعرف معنى الكلمة الحاكية لاستطعنا أن نحزره من مجرد الاستماع الى صوتها . ويحتج لرأيه بادعاء أننا حين نستمع الى شعر جيد فى لغة لا نفهمها ، نستطيع أن نفهم عاطفة الشاعر العامة من فرح أو حزن ، أو رضى أو غضب ، أو هدوء أو ثورة ، وأن نستجيب لهذه العاطفة استجابة فنية .

« وثانيهما » ينكر الحكاية الصوتية انكارا باتا ، ويراه مجرد وهم ، وانه ما من كلمة لغوية أو جملة شعرية تؤدي بصوتها معناها أداء حقيقيا ، بل نحن الذين من فهمنا للمعنى تتخيل فى صوته حكاية له .

فكلمة « مخيف » انما تتوهم اننا نسمع فيها احتكاك غصون الأشجار
اذ تحركها الريح لأننا نعرف معناها هذا ، ولو لم نعرف هذا المعنى
لما استطعنا أن نحزره من مجرد صوت الكلمة ، لأنه ليس بين صوتها
وبين الصوت الطبيعي المقصود شبه حقيقى كما اعتقد ابن سينا .
ويستشهد هذا الفريق بأن اللغات المختلفة تضع لنفس المعانى بل لنفس
الأصوات الطبيعية أصواتا لغوية مختلفة .

وعلى هذا رأى يكون كل ما ادعيناه فى ملاءمة يبنى علقمة لصوت
العود أو لطعم الخمر ، وملاءمة جملة تأبط شرا لإندفاع الريح ، وسائر
ما ادعيناه من حكاية الجمل الشعرية بصوتها لمعانيها — يكون هذا كله
وهما فى وهم ، ومجرد خداع نفسى لا أساس له من الحقيقة المادية .
وهذا رأى فيما يبدو لنا مجرد رد فعل على تطرف الفريق الأول .
فلا شك اننا نوافق على انه ليس فى مقدورنا أن نستنبط الحكاية
الصوتية الا اذا عرفنا معنى الكلمة أو الجملة ، لأن موسيقى الكلمات
لا تصدر من مجرد صوتها ، بل تصدر كما قلنا وكررنا من اقتران صوتها
بمعناها . لكن هذا رأى يهمل حقيقة قائمة : هى أن للألفاظ قيما
صوتية مادية لا شك فى خصائصها المادية ، تكتسبها من خروجها من
مخارجها المحددة فى جهاز النطق ووقعها على جهاز السمع . فاذا كان من
الخطأ أن تتطرف فنرى لهذه الأصوات معنى محدد لا يتغير أو عاطفة
معينة لا تتبدل ، فان من الخطأ أيضا أن تتطرف فى الجانب النقيض فننكر
ان اللغة فى أحيان كثيرة تختار من أصواتها ما يلائم بطبيعته المادية المعانى
التي تريد اللغة أداءها ، تقول « يلائم » ولا تقول يشبه شيئا تاما .
كذلك من الخطأ أن تنكر ان الشاعر الملهم القدير يفعل مثل هذا حين
يرتب ايقاعه ونغمه لأداء حالته العاطفية .

نحن اذن نسلم بأن كلمة « حفيف » ليس فى استطاعة أحد أن يحزر معناها بمجرد الاستماع الى صوتها ، لكن ما ان نعرف هذا المعنى فانا لا ندرى كيف يستطيع أحد أن ينكر ان صوت الكلمة ملائم له . بحفيف الحاء الحلقية وتفخة الفاء الشفوية التى ترد مرتين ومدة الياء . نقول ان هذا الصوت اللغوى ملائم للصوت الطبيعى ولا نقول انه يشبهه تمام الشبه ، لأنه ما من صوت يصدره جهاز النطق الانسانى يستطيع أن يشبه تماما أى صوت طبيعى كائنا ما كان .

واختلاف اللغات فى ألفاظها لا يقوم فى نظرنا دليلا على بطلان الحكاية الصوتية ، اذ يتبقى علينا أن ننظر فى كل لفظ منها ونرى هل يلائم الصوت الطبيعى المحكى نوعا ما من الملاءمة . فاذا كانت العربية تضع كلمة « طبل » لهذه الآلة الموسيقية ، وكانت الانجليزية تضع كلمة drum لنفس الآلة ، فكلتا اللغتين قد تخيرت لفظا يلائم بصوته معناه وان اختلف اللفظان . استمع الى « طبل » وكرر النطق بها بضع مرات ، تجد فيها حكاية لا شك فيها للصوت الصادر من قرع الطبل ، بطائها الانفجارية المطبقة وفتحتها المفخمة وبائها الانفجارية الساكنة ولامها المجهورة ذات الحفيف المتوسط بين الشدة والرخاوة . ثم استمع الى وصيفتها الانجليزية تجدها هى أيضا تحكى صوت الطبل بدالها الانفجارية ورائها ذات التكرار وحركتها المفخمة التى تعقب الراء ثم ميمها المجهورة المتوسطة بين الشدة والرخاوة .

فاذا أنت قارنت الآن بين الكلمتين تجلى لك أن حروفهما وان كانت مختلفة هى متقاربة الخصائص الصوتية ، ليس معنى هذا اننا ندعى ان هذا التقارب موجود بين جميع الكلمات المتناظرة المعنى فى مختلف اللغات . فالكلمة العربية « نسيم » والكلمة الانجليزية breeze

كلتاهما تحكى بصوتها اللغوى صوت الريح الخفيفة ، ولا شبه بينهما
الا مدة الياء ، لكن علينا أن نتذكر هنا حقيقتين مهمتين :

أولاهما : ان الأصوات الطبيعية نفسها ربما تختلف فى بيئة عنها فى
بيئة أخرى اختلافا يقل ويزيد . فـصوت الريح تحدده طبيعة الأرض
المبسوطة أو الجبلية ، المزروعة أو العارية ، كما تحدده أنواع الأبنية
والأشجار وما إليها من الأشياء التى تعترض الريح وتوجهها وتجاوب
صداها . لا جرم أن تضع اللغات المختلفة أصواتا مختلفة تحكى بها
الأصوات الطبيعية . بل قد يختلف الصوت الطبيعى فى مختلف أركان
اختيار مختلف وترتيب مختلف للأصوات اللغوية لأداء المعانى المتناظرة .
الواحد أو المعانى المتقاربة فى اللغة الواحدة .

وثانيتهما : ان الأصوات اللغوية تختلف باختلاف اللغات ، ففى لغة
أصوات لا توجد فى لغة أخرى ، بل نفس الحرف ربما لا تكون له نفس
الخاصية الصوتية المبسوطة فى اللغتين ، فيختلف النطق به اختلافا
دقيقا ، كما تعرف من علم الأصوات المقارن . من هذا تحتاج اللغات الى
اختيار مختلف وترتيب مختلف للأصوات اللغوية لأداء المعانى المتناظرة .
وتذكر فى هذا الصدد أن الأثر الصوتى الشامل لا يصدر من مجرد
اختيار الحروف بل يصدر من ترتيبها .

هذا رأينا ، ولو خفف كل من الفريقين من غلوائه لكان فى الامكان
تلاقيهما ، أو قل لو خفف أنصار الحكاية الصوتية من غلوهم لما اضطر
الفريق الآخر الى التطرف فى انكارها ، فهم بهذا الغلو يضررون قضية
معقولة فى ذاتها ، اذا فهمناها هذا الفهم الذى يحقق التوسط والعدالة .
فنحن نؤكد الحكاية الصوتية ونعتقد بأهميتها الكبيرة فى وضع اللغة

وانشاء الشعر ، لكننا لا نعتقد ان الصوت المادى وحده هو الذى ينتج ذلك الأثر الفنى الكبير الذى نراه فى الألفاظ والجمل الحاكية ، بل ينتج هذا الأثر من اقتران الصوت بمضمونه الفكرى والعاطفى . ولا نعتقد ان لصوت ما معنى محددًا مضبوطًا لا يتعداه حتى يمكن فهم المعنى من مجرد الاستماع الى الصوت .

بل ابن جنى نفسه ، الذى رأينا براعته فى ربط الحروف بالمعانى فى الكلمات المفردة ، ورأينا حماسه لمذهبه ومغالاته فيه ، ما نظن انه كان يعنى ان كل لفظ من ألفاظ اللغة ورد فيه أحد الحروف التى درسها يكون للحرف فيه نفس الحكاية المحددة المضبوطة التى قررها له فى اللفظ الذى درسه . فهو مثلاً حين حلل الحروف فى الفعل « بحث » ، فرأى ان الباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض ، والحاء تشبه مخالب الأسد وبرائن الذئب اذا غارت فى الأرض ، والثاء للنفث والنبث للتراب — حين قال هذا لم يكن يعنى ان الباء فى كل كلمة ترد فيها تصور خفقة الكف على الأرض ، وان الحاء فى كل كلمة ترد فيها تصور غور المخالب والبرائن فى الأرض ، وان الثاء فى كل كلمة ترد فيها تصور نفث التراب ونبثه . بل كل ما عناه هو أن هذه الحروف حين جاءت فى هذه الكلمة المعينة بهذا الترتيب المعين انسجمت خصائصها الصوتية مع الأفعال المذكورة وانسجم ترتيبها فى الكلمة مع ترتيب حدوث الأفعال فى واقع التجربة . وأقصى ما بلغه تطرفه فى تقرير مذهبه هو أنه ادعى ان كلمات اللغة أو معظمها تصور بأصواتها معانيها ، دون أن يدعى ان لكل حرف معنى محددًا لا يخالفه ولا يتجاوزه . وكيف يدعى مثل هذا وهو يعرف ان جميع كلمات اللغة التى تبلغ مئات الألوف تتكون من ثمانية وعشرين حرفًا لا أكثر .

بهذه الملاحظة نرجو أن نكون قد وقينا قراءنا من اللبس أو التعميم الكاسح الذى ربما تقودهم اليه تحليلاتنا الماضية أو الآتية .

الفصل الثالث

الخيال البصرى

فى الفصلين الماضيين ركزنا حديثنا على الجانب السمعى من الشعر ، وذلك لأهميته الأولى . ففن الشعر يقوم أول ما يقوم على حاسة السمع ، لأنها أدواته الى النفوس ، وهو فى هذا يشارك فن الموسيقى ، ويخالف فن الرسم الذى يقوم على حاسة البصر ، وفنى النحت والمعمار اللذين يقوم كل منهما على اجتماع حاستى البصر واللمس . ومن هنا كان اهتمامنا الذى بذلناه فى تحليل العناصر التى تتكون منها موسيقى الشعر ، واستكشاف الوسائل الصوتية التى يلجأ اليها الشعراء القدامى ، وبخاصة وسيلة الحرف المتردد ووسيلة الحكاية الصوتية . وبذلنا ما بذلنا من جهد فى بيان ارتباط الوسائل الصوتية بالمضمون الفكرى والانتعالى الذى يريد الشاعر أدائه .

وسنزيد جانب الأداء الصوتى دراسة وتحليلا فى فصولنا القادمة . على اننا نريد فى فصلنا هذا أن نخص جانب المضمون بنظرة ، لا لنفصله عن جانب الأداء الصوتى ، فهذا أمر مستحيل فى دراسة الشعر الصادق ، بل لنتبين حقيقة مهمة يمتاز بها المضمون الشعرى فى الفن الجاهلى .

ذلك ان الشاعر انما يستعمل وسائله الصوتية ، ويركبها من عناصرها التى حللناها من حرف وحركة ومقطع ، وإيقاع وجرس ونغم ، لكى

يحمل الى سامعه أو قارئه انطبعا خاصا تركته على مخيلته الشعرية مراقبته لمختلف الحقائق والمشاهد والتجارب . فاذا نحن تأملنا في هذا الانطباع الجاهلي ، وجدنا ان من أهم الخصائص التي تميزه أنه «انطباع بصرى» ، يلعب الخيال البصرى دورا عظيم الأهمية في بنائه وتكوينه . ونحن نريد الآن أن نتبين المدى العجيب الذى بلغته حاسة البصر عند الشعراء الجاهليين من الدقة والارهاف ، ومدى تأثيرها في تكوين الطبيعة الفنية الخاصة لشعرهم ، كيما ندرك هذه الحقيقة الهامة : أنهم يحاولون في شعرهم أن يجعلونا « نبصر » الشيء الموصوف .

وهم يحاولون هذا بالطبع بواسطة الكلمة ، فالكلمة أدواتهم الوحيدة الى تحقيق غرضهم الفنى . فامرؤ القيس حين يبدأ وصفه للعاصفة الممطرة في معلقته بقوله :

أصاح ترى برقا أريك وميضه

كلمع اليدين فى حَبِيٍّ مُكَلَّل

قد صرح بغرضه الفنى بجلاء لا جلاء بعده ان أحسنّا فهم ما يقول . فهو يخاطب كل من يسمع شعره قائلا : أنت « ترى » هذا البرق الذى سأحدث عنه وأصفه لك . ثم لا يكتفى بهذا الفعل « ترى » ، بل يضيف « أريك » زيادة في تأكيد غرضه . كأنه يريد أن يقول : أنت تراه رؤية سطحية أو عادية ، لكنى سأريك اياه رؤية أعمق وأدق . ثم يمضى في اعطاء تشبيهات حسية متوالية يحاول بها أن يجعل سامعه « يرى » ما يصف هذه الرؤية العميقة الدقيقة الوافية .

مغزى هذا ان سامعا يسمع شعره هذا ، أو قارئنا يقرأه ، ثم لا يقف

برهة بعد كل صورة لكى « يتخيل » ما يعرضه من أوصاف البرق وما يصحبه من سحب وما يتبعه من مطر وسيل ، « يتخيل » هذه المشاهد تخيلاً بصرياً ، مثل هذا السامع أو القارئ لا يكون قد قام بواجب المشاركة الفنية التى يطالبه بها الشاعر مطالبة صريحة وينتظرها منه انتظاراً حازماً ويقوم وصفه كله على توقع قيامه بها . اذ ذلك لا يكون قد استفاد من شعره شيئاً ، مهما يبذل من جهد فى فهم مدلولاته اللغوية وتتبع معانيه الفكرية .

دعنا نشرح بالضبط ماذا نعنى بهذا « التخيل البصرى » المطلوب فى قراءة الشعر الجاهلى .

اذا قرأ القارئ هذه الجملة « أناخ الأعرابى جملة ووضع عليه الرحل ثم ركب » . أو هذه الجملة « تقدم المسافر الى شباك التذاكر فى المحطة واشترى تذكرة ثم ركب القطار » ، فأغلب ما يحدث هو انه يفهم الخبر المنقول فهما عقلياً ، دون أن يتوقف ليحقق الصورة ، لأنه لا يحتاج الى هذا التحقيق كى يفهم المعنى ويفيد الخبر . فهو لا يتخيل فى مخيلته اعرابياً بزيه الخاص يقبل الى هذا الحيوان الذى له شكل معين فيحمله على أن يبرك على الأرض فى هيئة معينة ثم يضع على ظهره الرحل ذا الشكل المعين ثم يجلس فوق الرحل وينهض جملة . وهو كذلك لا يتخيل فى مخيلته البصرية مسافراً يحمل حقيبته مثلاً ويقرب من شباك التذاكر فى محطة ما ويسأل الموظف وراء الشباك اعطاه تذكرة . ويعطيه ثمنها من النقود ويأخذها ويتوجه الى رصيف معين فى المحطة . ويصعد الى عربة من عربات القطار .

لكن ذلك الفهم العقلى هو ما يفسد علينا الشعر الجاهلى افساداً

كبيرا . فالذى يحتاج اليه هذا الشعر — دائما وبلا استثناء — هو أن تتخيل المنظر الموصوف والهيئة المسجلة والحركة المنقولة تخيلا بصريا بكل تفاصيلها ودقائقها . وأن تتأمل ترتيب أجزائها وتتبع تعاقب أحداثها بخيالنا البصرى . أى أن نغمض عيوننا برهة ننقطع فيها عن رؤية ما يحيط بنا — حتى عن رؤية الورق والكتابة المطبوعة عليه — لنستدعى المنظر الموصوف أو الحركة المنقولة بمخيلتنا البصرية التى تمكننا من استحضار الصورة المتذكّرة للأشياء والأشخاص دون أن يكونوا ماثلين أمام عيوننا . وأن نفعل هذا بأقصى ما نستطيع من الوضوح والتحديد والاستيفاء . وعلى درجة استجابتنا التخيلية هذه يكون فهمنا الكامل ، ثم تذوقنا وطربنا واستجابتنا الفنية القوية للشعر الجاهلى .

هذا العمل التخيلى الذى نريد من كل قارئ أن يفعله كلما قرأ شعرا جاهليا ، يشبه ما يفعله الطفل الانسانى فى سنيه الأولى . فالطفل حين يسمع هذه الأقصوصة : « دخل الأمير البستان فرأى فتاة جميلة تجلس تحت شجرة والدموع تجري من عينيها فتقدم اليها الخ ... » أو هذه الأقصوصة : « وثب البطل على ظهر حصانه واستل سيفه من غمده وحمل على العدو أو الوحش الخ ... » فإن هذا الطفل يترجم كل فقرة من فقرات هذا الكلام المسموع الى صورة بصرية يحققها بخياله البصرى ، ثم تتابع الصور على مخيلته ، وبدون هذا العمل لا يستطيع الطفل أن يفهم الكلام المسموع أو يتتبع أحداثه ويستتبط معانيه .

ثم يتعلم الطفل بالتدريج كيف يستغنى عن هذه العملية ويفهم من اللغة رموزها العقلية . لكن كل قارئ يستطيع اذا حمل نفسه على استعادة ذكريات الطفولة أن يتذكر مناظر بعينها رسمتها مخيلته البصرية لمواقف كان لها أثر بعيد فى نفسه مما سمع أو قرأ من الأقاصيص الشائقة.

والحوادث المثيرة . فهو الى اليوم يستطيع أن يستدعى هذه المناظر التى كونها خياله البصرى الطفولى بتفاصيلها الدقيقة العجيبة ، التى يبلغ من دقتها أحيانا أنها لا تقل حيوية واقناعا عن مناظر واقعة شاهدها بالفعل . بل ان الأمر ليختلط علينا أحيانا فى تذكرنا لها فلا ندرى أشاهدناها فى واقع التجربة أم كانت من نسج خيالنا الطفولى القوى .

وكاتب هذه السطور لا يزال يذكر عديدا من المناظر التى رسمتها مخيلته البصرية حين كان يستمع فى سنته السابعة وسنته الثامنة الى قصة « عنتره بن شداد » يقرأها أحد شيوخ القرية بصوته الرخيم على جمع من الفلاحين اجتمعوا على احدى المصاطب بين صلاة العصر وصلاة المغرب فى المواسم التى تخف فيها واجبات الزراعة على أهل القرية . وأغلب ظننا ان معظم القراء لديهم تجارب مشابهة ، وان يكن هذا عملا يحتاج الى تدريب على استدعاء الذكريات حتى يزداد تحددتها وجلأؤها .

هذا التخيل ، أو « التشغيل » لمخيلتنا البصرية ، هو ما يجب أن نفعله فى قراءة الشعر الجاهلى . الا انه يحتاج منا الى جهد ومراعاة وتكرار محاولة . فالذى يحدث لنا حين نشب وتنضج هو اننا نكتفى فى معظم سماعنا للغة وقراءتنا لها بفهم مدلولها الرمزي فهما عقليا . وهذا فى الحقيقة هو ما وضعت له اللغة البشرية حتى تكون رموزا مختصرة توصلنا الى الفهم السريع للخبر دون أن نحتاج الى رؤيته بعيوننا ، توفيراً للجهد وتركيزاً للفكر واستكثاراً من التجارب التى نستطيع الاحاطة بها ونستطيع قبولها من الآخرين أو حملها اليهم . فلو اتنا ظللنا طول حياتنا نحتاج الى أن نرى بعيوننا الجمل أو الحصان أو الفتاة الجميلة أو الرجل الجريح قبل أن نفهم مدلولاتها ، ولو اتنا ظللنا طول حياتنا محتاجين الى أن نقف أمام كل جملة نسمعها أو نقرأها لتمثلها تمثلا

بصريا ، لأضعنا وقتا طويلا ولم نحصل العلم الا تحصيليا بطيئا ، ولما بلغت اللغة ما بلغته من النمو العظيم والتطور من المحسوسات الى المعقولات والخلوص الى دقائق الفكر وروائع التجريد التى يصعب أو يستحيل تحقيق ما صدقاتها فى حقيقة الواقع .

لكن هذا التخيل البصرى الذى نستغنى عنه حين نشب وينضج فكرنا هو ما نزال نحتاج أشد الحاجة الى ممارسته حين ندرس الشعر الجاهلى (١) . ومن هنا تتجلى للقارىء صعوبة هذا العمل على المتعلم الناضج ومدى حاجته الى تكرار المحاولة وارغام النفس على التوقف لتحقيق التخيل البصرى . وكم يلاقى كاتب هذه السطور من العناء فى حمل طلبته فصلا دراسيا بعد فصل على هذا التخيل كلما درس لهم الشعر الجاهلى ، حتى ليضطر الى أن يقطع محاضراته ويحفظهم المرة بعد المرة على أن يغمضوا عيونهم ويستدعوا المنظر الموصوف الى مخيلتهم البصرية ، محاولا أن يقنعهم بأن الفهم العقلى لا يكفى أبدا لفهم هذا الشعر والخلوص الى دقائقه البديعة خلوصا يحقق الاستجابة الفنية الغنية .

فلنضرب الآن مثلا ، وستتعدد الأمثلة فى فصولنا القادمة . وليكن مثلنا الذى نضربه فى هذا الفصل بيتين فى وصف ابريق الخمر نظمهما علقمة بن عبدة ، وهما يردان فى قصيدته الميسية « هل ما علمت

(١) حقيقة الأمر هى اننا نحتاج الى قدر من هذا التخيل البصرى فى قراءة كل شعر ، جاهليا وغير جاهلى ، عربيا وغربيا . لأن من أهم وظائف الشاعر كفن أن يزيدنا وضوح رؤية وجلاء بصر بحقائق الكون والحياة . الا أن الأشعار تتفاوت فى اهتمامها بالمحسوسات الخارجية أو المدركات الباطنية ، والشعر الجاهلى من أكبرها اهتماما بالمحسوسات .

وما استودعت مكتوم « وفي نفس القسم من القصيدة الذى ورد فيه
يتناه اللذان درسناهما فى وصف مجلس الشرب والطرب :

كَأَنَّ إِبْرِيْقَهُمْ ظَبًى عَلَى شَرَفٍ مَقْدَّمٍ بِسَبَا الْكَتَانِ مَرْثُومٍ
أَبْيَضُ أَبْرَزُهُ لِلضُّحَى رَاقِبُهُ مَقْلَدٌ قُضِبَ الرِّيحَانِ مَفْغُومٌ

ولنبداً باعطاء المعنى اللغوى الذى تقدمه الشروح القديمة
لكلا البيتين . فالشاعر فى أولهما يشبه انتصاب الابريق وبياضه بظبى
على مكان مرتفع . ويذكر انهم قد شدوا على فم الابريق بسبائب الكتان
أى شققه (هم فعلوا ذلك لتصفية الخمر حين يصبونها) . والمرثوم
الذى رثم أنفه أى كسر . وفى ثانى البيتين يقول ان لون الابريق أبيض
(تفهم من هذا انه مصنوع من الفضة) . ويذكر ان راقبه ، أى حارسه
وحافظه الذى كان يرقب صلاح الخمر وتعتيقها ، قد أخرجه لتصيبه
الشمس والريح . وانهم قد زينوه بأعواد من الريحان الزكى الرائحة .
والمفغوم الذى كأنه مسدود بكثرة ريح الطيب ؛ يقال فغمتنى ريح طيبة
إذا دخلت فى أنفك فسدت خياشيمك (تفهم من هذا انهم مزجوا الخمر
بأنواع العطر) .

بهذا الشرح اللغوى (وما وضعناه بين قوسين من اضافتنا) يكتفى
معظم الدارسين . ولو وقفوا أمام البيتين فأنفقوا دقائق فى تحقيق الصورة
المزدوجة للابريق والظبى لراعتهم أقوى روعة بدقتها الحسية من ناحية ،
وبحيويتها الدافقة من ناحية أخرى . ولرأوا أخيراً ان الابريق بهذا التشبيه
لم يعد مجرد اناء جامد مصنوع من معدن جماد فضة كان أو غير فضة ،
بل كاد يصير مخلوقاً حياً بالغ الرشاقة والظرف عظيم الفتنة والازدهاء .
فلنتأمل نحن هذه الصورة المزدوجة ولنحاول تحقيقها بخيالنا البصرى

لبضع دقائق . ابذل جهدك فى أن تتخيل رابية قد انتصب عليها هذا
الابريق المصنوع من الفضة فى ضوء الشمس ، وانظر كيف يتلألأ عليه
هذا الضوء وتتكرر على صفحته البيضاء الرائقة ألوف الأشعة فى وهج
يخطف الأبصار . ثم أغمض عينيك برهة لتحقيق فيها جسم الابريق
بتفاصيله (يساعدك على هذا أن تكون اطلعت على صور لما تحتويه
المتاحف العالمية من الأباريق الفارسية القديمة) . من بطن نحيف مستطيل
يحتوى الخمر ، وعنق طويل جميل الصنع يصعد الى السماء فى تطاول
وخلاء ، وفوهة طويلة مقوسة تمتد فى انحناءة رشيقة الى جانب الابريق
وتنتهى بفتحة « مشطوفة » ستصب منها الخمر ، ويد صغيرة معقوفة
فى الجانب الآخر .

هل تصورت بمخيلتك البصرية هذه الصورة للابريق المنتصب على
مكان مرتفع ؟ اترك الآن هذه الصورة وتخيل مكانا مرتفعا آخر قد
انتصب عليه ظبي أبيض ، وأنت تعرف ما لجسم الظبي من ملاحظة
ورشاقة ، فانظر اليه هو أيضا يتألق جلده الأبيض فى ضوء الشمس ،
وتمسه الريح من حوله . وعليك أن تعرف ان الظبي اذا قام يتشوف
انتصب على قوائمه الأربع وضمها احداها الى الأخرى ، ومد عنقه الى
آخر امتداده ورفع رأسه الى أقصى علوه ، فكان أشبه بخط رأسى
طويل . والآن قارن بين الصورتين ليتجلى لك التشابه الرائع بينهما .
نفس الجسم الأبيض على وجه التقريب يلمع فى أشعة الشمس وتداعبه
الريح المنطلقة . ونفس الانتصاب الفاتنة المليئة بالظرف والخفة والرشاقة
(والظبي هو الرمز الأكبر على هذه المعانى فى كثير من اللغات) .

لكن أنعم الآن نظرك فى تفاصيل دقيقة ، ستهتدى اليها ان كنت
قد لبيت رجاءنا فتخيلت الصورة تخيلا بصريا . فجيد الظبي الطويل

المتد الرشيق يشبه حقا فوهة الابريق الممتدة في تقوس بديع . بل انتهاء هذه الفوهة بالفتحة المشطوفة (وشطفها يساعد على صب الخمر بدون اراقة على الجوانب ، كما ترى أيضا في أباريق الشاي العادية التي نعرفها) يشبه رثم أنف الطي . وهذا الرثم من أحلى صفات الطي الجسمية وأبعثها لحبنا واعجابنا ، حتى لنمد يدنا حين نلقاه في حدائق الحيوان لنلمس أنفه الطريف المخملي . فالآن قد أدركت قوة هذه الكلمة الواحدة « مرثوم » ومدى ابتعائها للعاطفة المعينة ، كما أدركت مدى دقة نظر الشاعر اذ اهتدى الى هذا التشابه اللطيف بين أنف الطي وفتحة فوهة الابريق . فاذا كان في صورته قد وضع شقة من الكتان على فوهة الابريق ، فان عينه الدقيقة قد رأت شطفة الفوهة تحت تلك الشقة الرقيقة ، التي زادت هذه الشطفة ملاحظة وحسنا ، كما يزيد البرقع الشفاف أنف الحسناء وشفيتها فتنة واغراء .

ولكن لا تنس تشابها دقيقا آخر ، هو ذلك الذيل القصير المنحني الذي ينتهي به جسم الطي من الطرف الآخر ، ومشابهته ليد الابريق المعقوفة التي لاحظناها .

مجرد هذا التصور الحسى يقنعك بمدى التشابه الذى وفق الشاعر الى رؤيته ونقله فى تشبيهه البارع . ولسنا ندعى ان الجسمين جسم الطي وجسم الابريق متفقان فى كل شىء ، والا لم تكن حاجة الى التشبيه أو كان من نوع تشبيه الماء بالماء ، وانما وجود التشبيه حين يقارن بين شيئين بينهما اختلاف ، فيلفتنا الى الشبه الموجود بينهما على الرغم من ذلك الاختلاف ، وكلما كان هذا الشبه أكبر حاجة الى دقة التصور ونشاط الخيال كان التشبيه أجود وكان امتنانا للفنان الذى بصرتا به أعظم .

فاذا أنت أعدت النظر فى هذه الصورة التى وصفناها مرتين بأنها « مزدوجة » ، اتضح لك لماذا وصفناها بهذا الوصف . فتشبيه الشاعر لم يترك كلا من المنظرين قائما بمفرده ، بل هو قد « طبع » أحدهما على الآخر ، حتى ذاب أحدهما فى الآخر وتكونت منهما معا صورة موحدة عجيبة لا ندري فيها أيهما الطبى وأيهما الابرىق . وهذا يذكرنا باحدى وسائل الانتقال فى التصوير السينمائى من صورة الى صورة ، اذ لا تزول الصورة الأولى تماما وتظل محلها الصورة الثانية ، بل تبقى الأولى برهة وتلقى عليها الثانية ، وهو ما يعرف فى الفن السينمائى *Superimpose* ولكن نسأل : ما الذى حمل الشاعر على هذا الطبع المزدوج للصورتين ؟ لا نستطيع أن نجيب على هذا السؤال الا اذا انتقلنا الآن الى تفهم انفعاله القوى الذى دفعه الى عمل تشبيهه ، والذى جعله يتخيل حقا ان الابرىق قد انقلب الى طبى حى .

ذلك ان علينا الآن أن نتذكر هذه الحقيقة المهمة : ان الشاعر كشاعر لا يقصد من التشبيه مجرد التسجيل البارد لوجوه الشبه المادية ، مهما يكن من دقتها ، بل هو يستعين به لحمل عاطفته اليك فى تمام قوتها وحرارتها . فما عاطفته هنا ؟ هى حبه الزاخر لهذا الابرىق وافتنانه بمنظره الذى يراه ظريفا مثيرا . فالذى فعله هذا التشبيه هو انه خلق على الابرىق صفات الرشاقة والخفة والظرف التى نقرنها دائما بالطبى ، لكن هذه الصفات لم تبق مجرد أوصاف حسية لأحجام ونسب ومواقف مادية ، بل لفتتك فجأة الى ما فى جسم الابرىق الجيد الصناعة من صفات « حية » يراها الفنان الأصيل ويقتنع بوجودها اقتناع الآخرين بالصفات المادية التى تلمس وتحس . هذا الابرىق من شدة حبه علقمة له وافتنانه

به قد خيل الى الشاعر انه قد صار حقا مخلوقا حيا . فاذا أردت أن تزدد ادراكا لما يؤديه هذا التشبيه من « احياء » للابريق ، فسل نفسك هذين السؤالين : لماذا نصبوا الابريق على ذلك المكان المرتفع ؟ ولماذا انتصب الظبي على مكانه المرتفع هو أيضا ؟

أما أول هذين السؤالين فقد أجاب عليه الشاعر نفسه ، حين قال « أبرزه للضح راقبه » . فالشاعر قد ذكر انهم أخرجوه لتصيبه الشمس ، والشارح القديم قد أكمل الصورة حين قال : لتصيبه الريح . وراقبه الذى أخرجته هو الرجل الذى كان مكلنا بحفظ الخمر وحراستها فى دنها . وكان الشاعر قد وصف فى بيتين سابقين كيف أبقوها فى دنها سنة كاملة حتى تجود وتعنى ، وكيف أخرجوها من الدن وصبوها فى الناجود أو الراووق ، وهو اناء من الزجاج تصب فيه الخمر وتمزج ، بالماء أو بالعطر أو بكليهما . فالآن بعد مزاجها وترويقها قد ملأوا منها ابريقا ، ثم لم يسارعوا الى شربها ، بل نصبوا الابريق فى الشمس والهواء فوق مكان مرتفع ، حتى يسوغ طعمها وتطيب رائحتها ، ويزول منها ما علق بها من أثر الاختزان الطويل فى دنها من رائحة تعلق بالأشياء المخزونة (وهم فى مواضع أخرى يصفون ما علق بدنها من نسج العنكبوت ، وكيف يزيلون هذا النسج) . فهذه الشمس تطهرها وتزكيها ، وهذه الريح تتم جلاء رائحتها وتهويتها .

هذه الخمر اذن قد خرجت الآن ، للمرة الأولى ، الى الشمس والهواء ، الى الحياة ، بعد طول قبرها فى بطن دنها المظلم المعزول عن الهواء (وقد وصف علقمة فى بيت سابق ^(١) كيف بالغوا فى هذا العزل

(١) سندرس كل هذه الأبيات فى الفصل العاشر .

واتخذوا أقصى ما كانوا يستطيعون في ذلك العصر من حيلة) . وهذا يساعدها على الإجابة على سؤالنا الثاني الذي ترك لنا الشاعر أن نجيب عليه ، والشاعر ، أى شاعر ، لا يمكن أن يقول كل شيء ، ولا بد من أن يترك لنا تمثل عناصر من معناه معتمدا على مشاركتنا الفنية . افترى الشاعر جاء بالطبى المنتصب على شرف إلا لسبب إلا أن ذلك « أين لحسنه وأشد لا تتصابه » كما يقول الشرح القديم ؟

ما ان تفكر قليلا حتى ندرك أن الشاعر يعنى ظيبا صغيرا حديث السن ، أى غزالا قد خرج من كناسه للمرة الأولى . فقد كانت أمه بعد ولادته تحفظه تحت الأشجار الكثيفة الملتفة وقاية له حتى يشتد ويقوى على أرجله . فالآن سمحت له بالخروج من ظلمة الكناس . هذا الغزال يصعد الى رابية فيقف عليها في ضوء الشمس الساطع ومس الهواء المنطلق للمرة الأولى ، يقف مبهورا طروبا جذلا منتشيا بتجربته الأولى في عالم الحياة الواسعة ، المشرقة المنعشة ، المائجة الزاخرة . فهو يمد جيده الطويل الرشيق في تشوف وفضول وتعجب وانبهار مما يرى من ضوء هذا العالم وما يحس من ريحه وحركته ونشاطه وأصواته . فما أروع انتصابه هذه ، وما أروع مده لعنقه وما أحفظهما بالخواطر والأحاسيس والعواطف .

يساعدك على تصور هذا المنظر والاندماج فيه بعاطفتك القوية أن تكون رأيت في واقع الحياة ، أو اطلعت على صور تصور أفراخ الطيور أول ما تكسر قشرة البيض وتمد أعناقها النحيقة العارية محملة بعيونها الواسعة البريئة الى هذا الكون الغريب المنير خارج البيضة في فضول وتشوق ومزيج من الخوف والرغبة في الانطلاق . ثم ما تلبث

مغامرة الحياة أن تغلب خوفها فتنتطلق من البيضة بفرحة ونشاط مقبله
في جراحة على هذا العالم الحافل المائج بخطوات متعثرة تثير ضحكنا لكنها
تثير أيضا أقوى عطفنا وشفقتنا وحبنا .

فاذا عدت الآن الى صورة الابريق المنتصب على الشرف أدركت
مدى ما أكسبه هذا التشبيه من حيوية ونشاط . فخيال الشاعر الذي
توهم الابريق ظيبا حيا يوهمه أن الابريق في اقتصابته الرشيقه يقف أيضا
سعيدا مسرورا فخورا بما يحمله من خمر معتقة طروباً بما تفعله الشمس
والرياح من تزكيتها وتسويغها ، وانه يمد فوهته الظرفية الى الرفاق
وكأنه يومئ اليهم مشوقاً اياهم الى اللحظة التي سيقبلون فيها عليه
وينعمون بالخمر الجيدة التي يحملها . والحقيقة بالطبع هي ان الشاعر
هو الذي يتطلع الى ذلك الابريق في شغف وجور مفركاً راحتيه متشوقاً
الى اللحظة التي يتم فيها تطهير الخمر وتعطير رائحتها وتزكية طعمها
فيصحبها من الابريق في الكأس ويسعد بمذاقها الحبيب .

ففى تأملك في البيتين لا تقصر نظرك على الغزال أو الابريق
أو صورتهم المزدوجة ، بل تخيل الطرف الآخر من هذه التجربة الرائعة
وان لم يذكره الشاعر ، فعليك أنت أن تتذكره ، وهو الشاعر نفسه !
الشاعر الذي حدث له من قبل تجربة كثيراً ما تحدث لهم في أسفارهم
الطويلة في الصحراء ، حين يشاهدون كثيراً من الوحوش في حياتها
البرية الآمنة ، فوقف عن بعد يراقب ذلك الغزال مفتوناً بملاحته ورشاقتة
وحيوية انتصابته . ثم تذكر تلك التجربة اذ وقف يرقب هذا الابريق
مروعا بجسمه النضى المتلألئ وصنعه الانسيابي الحى متلهفا الى خمره
الجيدة المعتقة .

فان أردت تجربة مشابهة مما يحدث في واقع حياتنا المصرية المعاصرة ، تجربة تعيينك على اجادة التمثل للصورة والدخول فيما تزخر به نفس الشاعر من انفعالات ، فتذكر كيف نملأ « القلة » بالماء الذي مزجناه بالماورد ، ثم ننصبها فوق جدار أو « زلوع » أو حافة « بلكونة » ، بعد أن نقلدها فروع الليمون أو البرتقال أو غيرهما من نبات عبق ، زينة لها وتعطيرا لرائحتها ، وكيف تنتصب القلة على مكانها العالي انتصابتها اللطيفة المحبة الى قلوب المصريين ، وكيف نرنو اليها متشوقين خصوصا في ختام نهار من أيام الصوم في رمضان . فان كانت هذه تجربة أفسدتها علينا الشلاجات الكهربائية في المدن فانها لا تزال مأثورة في قرانا نمارسها ونسعد بها كلما عدنا الى ريفنا المصرى في يوم عطلة .

أترانا: كنا مبالغين حين ادعينا أن تشبيهه علقمة للابريق بالطبى قد « أحيأ » الابريق ؟ أترانا يجوز لنا الآن بعد أن أنعمنا النظر في هذا التشبيه أن نخالف أبا العلاء حين ذكر البيتين في « رسالة الغفران » وقال عن علقمة « أين علقمة وفريقه ، خسر وكسر ابريقه ! » ، فنصيح : ألا لا خسر علقمة ولا كسر ابريقه ! (١) .

(١) ما نظن القارئ المتذوق للأدب بمحتاج الى أن نقول له اننا انما نعنى من علقمة شاعريته التى خلدت بعد ان فنى شخصه ، وانما نعنى بابريقه هذا التصوير الفنى الخالد الذى تركه باقيا ما بقى الأدب العربى بعد أن بلى ابريقه المادى الذى كان يشرب فيه الخمر واستحال ترابا . كما طربنا من قبل لبيته « كأس عزيز من الاعناب » الذى ضمنه خمرنا حلالا قلنا ان فعلها الفنى لدى ذى الذوق الفنى الصافى ربما يكون أكبر لذة من طعم الخمر لشاربيها المدمنين .

ولكن دفعنا الى اثبات هذه الملاحظة هنا اننا كنا نشرنا هذا الفصل كمقالة فى احدى مجلاتنا الأدبية . فكتب احد أفاضل الكتاب يرد علينا وينبهنا الى أن أبا العلاء كان فى مجال التفضيل لخمرة الآخرة على خمر الدنيا . وهكذا اعتقد ذلك الكاتب الفاضل اننا نعاكس أبا العلاء فنفضل خمر الدنيا على خمر الآخرة !

الفصل الرابع

الحركة . الحيوية

نحن محتاجون في قراءة الشعر الجاهلى الى « تشغيل » مخيلتنا البصرية في تصور تفاصيل المنظر الموصوف وتتبع أحداث الحركة المنقولة . فعلينا أن نترجم كل فقرة نقرأها الى صورتها المرئية ، كما كان خيالنا الطفولى يفعل بما نسمع وما نقرأ من الأقاصيص الشائقة والأخبار المثيرة .

وقد ضربنا في فصلنا الماضى مثالا من بيتى علقمة بن عبدة في وصف ابريق الخمر . فلنعط الآن مثالا ثانيا ، هو أطول وأكثر تفاصيل ، فهو يحتاج الى مجهود أكبر في تصويره وتتبعه . وبخاصة لأى منظر متحرك ، في حين أن المنظر السابق كان ساكنا التقط الشاعر فيه ابريق الخمر والطبى الصغير في وقفة واحدة معينة .

ومثالنا الجديد سيلفتنا الى حقيقة أخرى كبيرة الشأن في الشعر الجاهلى ، وهى حكايته البارعة للحركة الموصوفة ، حتى لينقل اليك هذه الحركة تقلا حيا بوسيلة الشعر الصادقة ، وسيلة الايقاع والنغم . وهذه خاصية أكبر دقة مما شرحنا آتقا ، فهى محتاجة الى قدر أكبر من انعام النظر وارهاف السمع وشحذ الذوق الفنى المتقبل .

مثالنا هذا هو أبيات زهير بن أبى سلمى في وصف السانية . تجد

هذه الأبيات في ديوانه في قصيدته « ان الخليط أجده البين فافترقا » .
والسانية هي الأداة التي كانوا بها يسقون الأراضي المزروعة من الآبار ،
كما نروى أراضينا بالشادوف أو الساقية من الترع أوقات انخفاض
النيل . فان سألت أى شئ كانت هذه السانية ، فانتظر الأبيات فانك
ستجد هذا الشاعر الجاهلى يرسم لك بالفاظه هذه الأداة بمختلف
تفاصيلها ، ويشرح لك بدقة كيف تعمل ، وعليك أن تتأمل التفاصيل
وتتابع الشرح بكل ما تستطيع من تدقيق وتخيل بصرى واف جلى .

ولنذكر أولا ان زهيراً كان في مجال النسيب الافتتاحى ، ومن هنا
اشارته في بيته الأول من هذه الأبيات الى كثرة دموعه على فراق الأحبة ،
حتى يشبه دموعه بالمياه المتدفقة في عملية الري هذه . والآن نعطي هذه
الأبيات بيتا بيتا ، مشعين كل بيت بشرح لغوى نبني على الشروح
القديمة .

١ - كَأَنَّ عَيْنَيَّ فِي غَرْبِي مُقْتَلَةٌ من النواضح تسقى جنةً سُحُفًا

الغرب — الدلو الكبيرة المصنوعة من جلد ثور ، يشبه بها عينه
لكثرة سيلان الدموع منها كما يسيل الماء من هذا الغرب . مقتلة — ناقة
تستخدم في عملية الري هذه ، فهي مذلة بكثرة العمل ذات دربة عليه
ماهرة في أدائه ، تخرج الدلو من البئر ملأى ولا تهريقها كما تفضل الناقة
الصعبة النافرة التي لهم تتعود هذا العمل (انظر كم من المعانى يحمل
هذا اللفظ الواحد المشحون للسامع الجاهلى) . النواضح — جمع
ناضح وناضحة ، البعير الذى يستخدم للسقى ، من الفعل نضح أى
استقى . الجنة — البستان ، وأراد هنا النخل خاصة لأنه — فيما يقول
الشرح القديم — أحوج الى كثرة الماء من الخضر وما أشبهها (وهذه

مسألة فيها نظر ، ولعلنا انما تفهم النخيل لأن الشاعر سيشير اليه في بيته الأخير) . سحقا — متباعدة الأقطار والنواحي فهي أحوج الى كثرة الماء لبعدها وسعتها . أو هي جمع سحوق ، وهي النخلة التي ذهبت جريدتها وطالت (لكننا نفضل المعنى الأول ، لأنه أكبر انسجاما مع صورة الشاعر كما سنشرح ، ومن الغريب ان من الشراح القدامى من يدعى ان الشاعر انما استعمل هذه الكلمة للقافية ، أى ان المعنى لا يحتاج اليها !) .

٢ — تَمْطُو الرِّشَاءَ فَتُجْرَى فِي ثَنَائِهَا مِنْ الْمَحَالَةِ ثَقْبًا رَائِدًا قَائِمًا

تمطو الرشاء — تمد الجبل . الثناية — الجبل الذى قد أوثق أحد طرفيه بالثقب (وهو رحل صغير يوضع على سنام الناقة الناضجة لهذا الغرض) وأوثق طرفه الآخر فى الدلو . المحالة — البكرة . الرائد — الذى يجيء ويذهب (لسرعة سير الناقة ثم ارتدادها) . القلق — الذى لا يثبت . يقول : تمد هذه الناقة الجبل الذى يستقى به ، فتتحرك البكرة التى شد الجبل فوقها ، فيدور ثقبها . وقوله فى ثنائتها أى تجرى الثقب وهى فى ثنائتها أى وعليها ثنائتها ، كما يقال خرجت فى ردائى الى فلان ، تريد وعلى ردائى . وقيل الثناية هنا عطفة الناقة واثناؤها ، أى تجرى اذا عطفت واثنت ثقباً رائداً . (على هذا المعنى الثانى يكون غرض الشاعر أن يقول ان العملية تقف حين تبلغ الناقة آخر الشوط ، فاذا اثنت وعادت الى حافة البئر واستأنفت الجرع عادت حركة الجبل والبكرة والدلو من جديد) .

٣ — لَهَا مَتَاعٌ وَأَعْوَانٌ غَدَوْنَ بِهِ قِثْبٌ وَغَرَبٌ إِذَا مَا أُفْرِغَ انْسَحَقَا

لهذه الناقة متاع — يعنى الأدوات المختلفة التى تستعمل فى هذه

العملية ، ويخص منها هنا القتب والغرب ، وفي قراءة أخرى : لها أداة .
أعوان — يعنى العمال الذين يتعاونون على أداء عملية الري ، وبدونهم
لا تتم . غدون به — جاءوا في الصباح الباكر بالأدوات اللازمة . وقال
غدون لأن جمع التكسير تصح معاملته بالتأنيث أو التذكير ، كما تقول
جاءت الرجال . انسحق — مضى وبعد سيلانه في الأرض التي يسقونها .
٤ — وخانها سائقٌ يحدو إذا خشيت منه اللحاق تمدُّ الصُّلبَ والعنقا

خلف الناقة سائق يسوقها فكلما خافت أن يلحقها فيضربها مدت
فقار ظهرها ورقبتها الى الأمام واجتهدت في سيرها لتتجو منه .

٥ — وقابلٌ يتغنى كلما قبضت على العراقي يداه قائماً دَقّاً
القابل — العامل الذى يقف بجوار البئر ليقبل الدلو أى يتلقاها
كلما صعدت ويأخذها فيصب ما فيها في الجدول . وهو يتغنى عند
فعله ذلك لتطرب الناقة وتسرع (ولا شك انه يحفز نفسه هو أيضا
ويسليها بغناؤه هذا) . العراقي — جمع عرقوة وهى خشبتان تجعلان
في فم الدلو على شكل صليب يشد فيهما الحبل . قدرت — وصلت
وقبضت . دقق — صب الدلو في الجدول الذى يحمل الماء الى الأرض
المسقية .

٦ — يُحِيلُ في جدولٍ تحبو ضفادعه حَبَوَ الجوارى ترى في مائه نُطْقاً
يحيل — يصب هذا القابل ماء الدلو . حبو الجوارى — يريد أن
الضفادع تحبو وتشب كما تفعل الجوارى من النساء والصبيان اذا
لعبوا . ويقول الشرح القديم ان الشاعر انما ذكر الضفادع ليخبر أن
الجدول دائم الماء أبدا لا ييبس لكثرة ما تمده هذه الناقة فقد صارت
فيه الضفادع . النطق — جمع نطق وهى الطرائق التى تعلو الماء درجات

يعلو بعضها بعضا ويتصل بعضها ببعض . وانما يكون ذلك مع كثرة الماء وهبوب الريح عليه .

٧ - يخرج من شربات ماؤها طحل على الجذوع يخفن الغم والفرقا يخرجن - أى الضفادع . شربات : جمع شربة وهى حوض صغير يحفرونه حول أصل النخل ليمتلئ بالماء فيرويها . طحل - أخضر يضرب الى الغبرة لكثرة ما يمكث الماء فيه ، والطحلة بضم الطاء لون بين الغبرة والسواد بياض قليل ، يخفن الغم والغرق - هنا يقول الشرح القديم ان الشاعر قد أخطأ وتوهم ان خروج الضفادع هو لخوفها من الغم والغرق (والغم هنا انسداد أفواهها وأنوفها بالماء ، من غمه غطاه وألقى على وجهه غمامة) . ويقال انه انما قال ذلك ليخبر بكثرة الماء وبلوغه أقصاه ، فأشار الى ذلك بذكره الغرق وان كانت الضفادع لا تخاف ذلك .

اتتهت هذه الأبيات المطربة . فلتنفق الآن بضع دقائق ننظر في الحركات التى وقف ذلك الشاعر الجاهلى يرقبها ويتتبع تواليها ، مترجمين تركيباته اللفظية الى صور بصرية تناظر ما رآه . وهذه هى الحركات :

السائق يسوق الناقة . الناقة تسير مبتعدة عن البئر . سيرها يشد الجبل المربوط فى القتب الذى حزم على ملتقى كتفيها . الجبل يحرك البكرة اذ يمر عليها . البكرة تدور حول محورها حركة عمودية . البكرة تتحرك أيضا حركة أفقية ، الى اليمين واليسار على المحور (وسبب هذه الحركة انها غير مثبتة باحكام كما تثبت نظائرها فى آلاتنا الحديثة) . حركة البكرة الدائرية تسهل جذب الجبل المتدلى فى البئر ،

فيرتفع الى أعلى . الجبل يصعد رويدا رويدا (والشاعر يرقب صعوده بلهفة وشوق) الى أن تخرج في نهايته الدلو ملىء بالماء . القابل الواقف على رأس البئر يمد يديه في اللحظة المضبوطة فيقبض على خشبتي الدلو ويفرغ الدلو في الجدول . الماء ينصب بغزارة من الدلو الكبيرة . الماء يتدفق بقوة وسرعة في الجدول . صفحة الماء تتشكل طرائق مستديرة متواصلة متراكبة . هذه الدوائر تمحى ثم تتجدد كلما صبت دلو جديدة في تكرر واقتظام (يقف أمامه الشاعر مبهورا) . الريح تزيد من تمويج هذه الدوائر وذبذبة محيطاتها . الماء يندفع في جنبات البستان ويتغلغل الى أطرافه البعيدة . الماء يفعم الحياض الصغيرة المحفورة حول أصول النخيل . الضفادع التى كانت مختفية فى تلك الحياض تخرج وتقفز فى الجدول وتعلو جذوع النخل . ثم تقفز مرة أخرى الى الجدول وتعود الى الوثب على الجذوع ، وهكذا دواليك ...

هذه هى الحركات الأساسية المتتابعة فى النظام (يبدو للشاعر رائعا عجيبا) . ولاحظ أن استعمال الشاعر للأفعال المضارعة واستعماله « كلما » يدل على تكرر هذه الحركات . لكن ننظر الآن فيما يدخلها بين الفينة والفينة من بعض التوقف والتغير الذى يزيد المتعة ويقلل من الرتوب . فالناقة فيما يبدو تبطىء من حركتها بين حين وحين ، أو لعل سائقها هو الذى يخشى منها هذا الإبطاء ويتلافاه بأن يصيح بها من خلفها ويهز عصاه ليخيفها . الناقة تخشى أن يلحقها السائق ويضربها ، فتمد فقار ظهرها وعنقها الى الأمام بسرعة فى خطوها لتنجو منه . هذا يحدث فى الحركات زيادة فى الإسراع وفى قوة انجذاب الجبل . لكن يقابله تغير آخر مخالف ، هو ان الناقة حين تبلغ آخر الشوط تقف ثم ترتد الى البئر لكى تبدأ من جديد . وفى ارتدادها هذا تبطؤ الحركات

المذكورة أو تقف ، وتنعكس حركة البكرة لارتخاء الحبل الذى يمر عليها وارتداده الى الاتجاه الآخر ، ويقل اندفاق الماء ، ويستريح القابل فترة قصيرة ، وتتلاشى الدوائر من على صفحة الجدول . ولعل الضفادع تقف أيضا برهة من وثبها ، الى أن تصل الناقة الى البئر وتنشئ وتبدأ من جديد سيرها الذى يشد الحبل ويخرج الدلو ويعيد الحركات مرة أخرى .

لا شك ان هذه دقة بعيدة واستيفاء كبير أنفقهما الشاعر فى تتبع الحركات . ولكن علينا أن نذكر الآن انه — كشاعر — لا يبهرننا بمجرد دقة نظره وجودة تتبعه ، بل يبهرننا بمقدرته على أن ينقل إلينا تلك الحركات . ولكن علينا أن نذكر الآن انه — كشاعر — لا يبهرننا بمجرد فى الشعر أن يقول الشاعر ان الحركات الفلانية قد حدثت ، بل على الشاعر أن « يحدث » لنا هذه الحركات فى مجاله اللفظى ، أى أن يرتب أيقاع مقاطعه وجرس حروفه فى نغم يخيل إلينا أننا نرى تلك الحركات حقا .

فكيف استطاع هذا الشاعر الجاهلى أن ينقل إلينا تلك الحركات بالوسيلة الفنية الصحيحة ؟ لعل طريقنا الصحيح الى تعرف وسيلته الأدائية هى أن تتأمل أولا فى « عاطفته » التى ثارت فيه اذ شاهد هذا المنظر المعين ، فدفعته الى وصفه . فلتتذكر ان هذا ليس عالما يصف المنظر بهدوء وحياد لمجرد التسجيل وشرح الحقيقة . ولا هو مصور فوتوغرافى يكتفى بنقل الحقائق الخارجة وتسجيلها كما هى بـ « كامرته » المحايدة الجامدة الصماء . هو مهما يكن مهتما بالتصوير الدقيق الوافى المفصل ليس مجرد عالم ولا مجرد مصور فوتوغرافى . بل هو « شاعر » يمزج ما يقول دائما بعاطفته القوية ، ويرى الأشياء دائما من خلال هذه

العاطفة ، ودافعه الفنى الأكبر الى النظم ليس رغبة التسجيل أو الاعلام بل محاولته أن ينفس عن تلك العاطفة وينقلها اليها نقلا يثير نظيرها فينا . والمتعة الكبرى التى يقدمها الشاعر — أى شاعر — هى نقله لانفعاله اليها واستجابتنا لهذا الانفعال . فما انفعال زهير اذ يرقب تلك الحركات وينقلها ويحاكيها ؟

قد أشرنا الى هذا الانفعال فى ثنايا تعدادنا للحركات الموصوفة . لكنه يستحق مزيدا من التأمل حتى نستجيب له استجابة كاملة . ووسيلتنا الى هذه الاستجابة ألا تقبل على هذه الأبيات بذهن قارئ القرن العشرين الذى يعرف آلات أعظم دقة وأكثر تعقيدا وأكبر دلالة على عبقرية الانسان الصانع المخترع ، فلا يرى تلك السانية التى وصفها زهير سوى أداة بدائية ساذجة ، ولا يقرنها الا بالزراعة المتخلفة . اذا أقبلنا هذا الاقبال على أبيات زهير أفسدناها افسادا تاما وضاع علينا جمالها وتأثيرها . ولكن لنبدل جهدنا فى أن تقبل عليها اقبال البدوى البسيط الساذج الذى لم يتعود رؤية أداة السقى هذه فى حياته البدوية العادية ، فهى تبهره وتحيره ويخالها غاية فى الدقة والمهارة ، ولم يتعود كذلك رؤية كل هذا الماء الغزير الذى يروعه ، يقف أمامه مسحورا ، ويعجب من « شطارة » هؤلاء العمال الزراعيين وقدرتهم على استخراج هذا الماء الكثير ، فى حين أن أهله من البدو محرومون من الماء فى أغلب أوقاتهم الا النزر اليسير .

وأنت من تأملك لحركة الناقة قد أدركت ولا شك انها تسير فى خط مستقيم ولا تدور فى دائرة . ومعنى هذا ان أولئك القوم لم يهتدوا بعد الى الحركة الدائرية المتصلة التى يسيرها الحيوان فى ساقيتنا المصرية والتى تستغل كل خطوة للحيوان فى استخراج الماء ما دام

الحيوان يدور . فان ارتداد الناقة من آخر الشوط الى حافة البئر اضاءة للوقت والمجهود بدون استخراج ماء جديد ، وسانيتهم في هذا لا تزيد على شادوفنا سوى انهم يستعملون عضلات الناقة في جذب الدلو بدلا من استعمال عضلات الانسان . لكن الشاعر في سذاجته البدوية لا يدرك هذا النقص بالطبع ، بل هو معجب أيما اعجاب بما تحققة تلك السانية البدائية ويرى فيه الكفاية التي لا مزيد عليها بل يرى فيه ما يفوق الحلم . وفي هذا يجب أن نبذل جهدنا في مشاركته ، ناظرين الى العملية بنظرته ، ولا شك ان البكرة ، وان بدت لنا الآن سهلة بسيطة ، كان اختراعها من أهم الاختراعات الميكانيكية التي سهلت على الجنس البشرى كثيرا من الحركات ووفرت عليه جزءا كبيرا من المجهود البدنى الشاق له ولحيوانه في عمليات الجذب والدفع والرفع . واختراع البكرة معتمد بالطبع على اختراع الانسان للعجلة وحركتها الدائرية المتصلة . ويزيدك تقديرا لهذا الاختراع أن تتذكر ان العجلة وحركتها شيء لا يوجد في الحياة الطبيعية بتاتا ، وانما اخترعه الانسان اختراعا كامل الأصالة الفكرية ، فحقق به حركة لا مثيل لها بين الأحياء في انتظامها واستقامتها واستغلالها لأقل مجهود في أسرع حركة . والخطوة التالية التي لم يكن أولئك البدو قد اهتموا اليها بعد ، هي الخطوة التي تنقلنا من الشادوف الى الساقية ، وهي أن تضاف الى تلك العجلة أو البكرة التي تتحرك حركة عمودية تستخرج الماء ، عجلة أخرى تتحرك حركة أفقية ، توضع على العجلة الأولى في زاوية قائمة ، فتسمح للحيوان بأن يدور بدلا من أن يسير في خط مستقيم ثم يرتد ، ودورانه المتصل يحرك العجلة الأفقية حركة متصلة ، وهذه تحرك العجلة الرأسية حركة متصلة تستخرج الماء بلا توقف .

كل هذا الشرح العلمى بسطناه لك حتى تزداد مقدرة على النظر الى ذلك المنظر بعين ذلك البدوى وعلى تقبله بعاطفته . ذلك ان من مزايا الفن الجليلة انه يتطلب منا أن نكون أكبر تفاهما وتعاطفا مع مختلف التجارب الانسانية . فالقارىء الذى يقبل على أبيات زهير باستخفاف وازدراء قائلا : ماذا يعينى فى قرنى العشرين من شاعر جاهلى جاهل يصف آلة بدائية متخلفة ! مثل هذا القارىء يكون قد أخطأ خطأ أساسيا بليغا فى موقفه من الفن الانسانى .

فاذا كان زهير ينظر الى السانية فيرى حركتها معقدة بارعة الذكاء والمقدرة ، فتذكر أنت كيف دخلت مصنعا حديثا من المصانع العظيمة التى أنتجها علم الانسان وتقدمه الفنى الرائع ، مثل مصانع المحلة الكبرى أو الاسكندرية أو حلوان ، وتذكر كيف وقفت أنت مروعا أمام كثرة الآلات وضخامتها وتعقد عملياتها المنوعة المتعاقبة الدائبة الحركة العجيبة الانتظام . وكيف أعجبت بمهارة الانسان الصانع وأكبرت مقدرته على تذليل الطبيعة وتسخير قوائين الحركة وتحويل المادة الغفل الى ما يريد وما ينفعه . تذكر هذا كله (فان لم تكن حدثت لك هذه التجربة فانتهاز أول فرصة تستطيعها لتزور مصنعا حديثا) ثم تذكر شيئا آخر : أن الرجل فى أمة غربية متقدمة الصناعة لن يدهش من هذه الآلات دهشتك ، لأنه أكبر بها خبرة وأكثر لها ألفة ، وأنه سيحتاج لكى يقدر دهشتك من الآلات حق قدرها الى مثيل الجهد فى الفهم والتعاطف الذى تحتاج أنت اليه لكى تقدر اعجاب زهير بالسانية وتشاركه انفعاله أمامها . وكاتب هذه السطور يذكر المرة الأولى التى رأى فيها مصنعا حديثا ، وكان مصنعا لمربى البرتقال فى ضواحي كمبردج فى انجلترا ، ويذكر كيف وقف مروعا مسحورا ، وكيف كان رفاقه

الانجليز يبذلون جهدهم فى اخفاء ابتساماتهم المرحه اذ شاهدوا مدى روعه وانسجاره .

هكذا بدت السانیه لذلك البدوى القليل الخبرة بالآلات وحركاتها . ولهذا — لا لسبب آخر — كان غرامه القوى بتتبع حركاتها بكل ذلك التفصيل . وتستطيع الآن اذا عدت الى أبياته أن تشاهد فى ثنايا ألفاظه تعقبه المبهور للحركات المختلفه التى تتم فى هذه العملية فتقدر شعوره تقديرا صحيحا يساعذك على التعاطف معه . وتستطيع الآن أن تفهم المغزى الكامل لقوله فى البيت الثالث : لها متاع . فهو يستكثر كل هذه الأدوات التى تحتاج اليها عملية السقى ، من دلو وحبال وبكرة ومحور تدور عليه البكرة وعمود قائم ثبت فيه المحور وقطب حزم على ظهر الناقة وربط فيه الحبل ا وتستطيع أن تفهم قوله فى نفس البيت : وأعوان غدون به . فهو يعجب بتعدد العمال من ناحية ، وبنشاطهم الدائب من ناحية أخرى . فقد جاءوا فى الصباح المبكر بما تحتاجه العملية من أدوات ، ثم نصبوها وربطوها وبدأوا العملية ، ثم ظلوا يتابعونها طول النهار بلا ملل . وهو غير متعود على هذا النشاط والدأب فى معظم أوقاته فى حياة البادية . وأثقل أعمال هذه الحياة يقوم بها بدلا منه العبيد والخدم والنساء . فان نزعته الى الاستخفاف بزهير واستقلال عماله وأدوات سانيته ، فتذكر هنا أيضا كيف استكثرت أنت عدد العمال فى بهو من أبهاء المصانع الحديثه وكيف راعك نشاطهم الدائب فى متابعة أعمالهم الدقيقة كأنهم النحل الغفير .

كذلك تفهم قوله فى البيت الأول : مقتلة من النواضح . فهذه الكلمات تنطوى على شعور الاعجاب القوى بهذه الناقة المدربة الماهرة التى تجيد هذه العملية المعقدة والتى تطيع أصحابها فيها ساعات طويلات دون أن

تنفر أو تحرن . والشاعر في الحقيقة يقارنها بناقته هو التي لا تستعمل
الا للركوب والتي لو حاولوا حملها على مثل هذا العمل لعصت
أو لنفرت فأهرقت الدلو . أما هذه الناقة المدربة فتعرف متى تمضى الى
الأمام ، ومتى تقف وترتد الى حافة البئر ، وتعرف كيف تجذب الحبل
الجذب اللازم بدون اسراف أو حركة هوجاء حتى لا تعجل باخراج الدلو
ولا تقلبها فيهريق ماؤها قبل أن يصل الى الجدول .

* * *

فاذا أضفنا الى هذه كله شعور الشاعر بالروعة والاعجاب أمام
كثرة الماء الذى تستخرجه السانية والذى يتدفق في جنبات البستان ،
نكون قد استوفينا فهم عاطفته ، فاستطعنا أن نعلم النظر في الوسائل
اللفظية التى تمكن بها من تصوير منظره وتمثيل حركاته ونقل انفعاله .
فإن « الكلمة » هى أدوات الوحيدة للوصول الى غايته الفنية ، وباستغلال
إيقاعها ونغمها يتمكن الشاعر القدير من بلوغ غرضه .

فأول ما نلاحظه هو الملاءمة الرائعة بين الحركات الموصوفة وبين
الوزن الذى نظم فيه زهير قصيدته . فبحر البسيط بتتابع مقاطعه في
ترتيبها الخاص (مستعلن فاعلن مستعلن فعلن ، فى كل شطر) ينسجم
انسجاما لطيفا مع هذا النوع من الحركة ، وهو الحركة التى فيها بطء ثم
بعض السرعة ، فيها تراخ ثم بعض العجلة ، فيها استمرار وأناة ثم بعض
الاضطراب . فالاستمرار البطيء المتأنى تمثله التفعيلة الطويلة
« مستعلن » . والاسراع المتعجل المضطرب تمثله التفعيلة القصيرة
« فاعلن أو فعلن » . هى اذن حركة يسودها رتوب هادىء لكى يدخلها
بعض التنوع . فلو كانت القصيدة على بحر الطويل (فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن) لما لاءم هذه الحركات بهدوئه التام وبطئه الشديد وخلوه

من القفز والعجلة المفاجئة التي نجدها في البسيط . ولو جاءت القصيدة على بحر الكامل العظيم النشاط والتدافع (متفاعلين متفاعلين) لما لاءم هذا النوع من الحركة الذي يغلب عليه الهدوء والأناة وان لم يخل من قفز وعجلة . ولو كانت القصيدة في بحر من البحور الشديدة العنف مثل الواقف (مفاعلتين مفاعلتين فعولن) أو الاضطراب مثل المنسرح (مستفعلن مفعولات مستعلن) لأخفقت تماما في حمل هذا الجو السلمي الهادئ الذي يشيع فيها ولا تحدث فيه العجلة والقفز الا ليؤكد ما يغلب عليه من سلم وهدوء . ووسيلتك الى الدخول في هذا الجو أن تقرأ الأبيات جهرا بضع مرات ملتقيا الى الترابط الرائع بين ايقاعها وبين ما تؤديه من الحركة وتحمله من العاطفة .

وثاني ما نلاحظه هو جرس روى القاف الذي بنيت عليه الأبيات . والقاف اذا أحسنت الاستماع اليها في تواليها تنسجم انسجاما معجبا مع الماء الكثير الغزير الذي تفهق به الدلو ويدفق به الجدول وتضعم به الحياض ويتدفق الى أبعد جوانب البستان . انطق بحرف القاف وانظر كيف يخرج من مخارجه وكيف يملأ عليك فمك حين يجري مجراه في الحنك بطريقة تذكرك بامتلاء الفم بالماء ^(١) . واستمع الآن الى تتابع القافات في كلمات القافية : سحقا . قلقا . عنقا . دفقا . نطقا . غرقا . وتأمل كيف يحكى هذا التتابع تعاقب دقات الماء من الدلو كلما صعدت من البئر وصبت في الجدول . وتأمل كيف تأتي حركة الألف الممدودة فتتمد

(١) تصدر القاف من أقصى الحنك ، ولاصدارها يتصلل أقصى اللسان بأدنى الحلق ثم ينفصلان فجأة فيحدث انفجار شديد . وهذا الاتصال فالانفصال فالانفجار هو الذي يشبه امتلاء الحنك بالماء ومحاولة دفعه خارجه . ثم يشبه امتلاء الدلو بالماء وانصبابه منها .

الصوت وترجمه بانطلاق يحكى امتداد دقات الماء الى أركان البستان .
هذا وقد كان شاعرنا الحديث أحمد شوقي — على قلة اصالته
وسطحية صنعته في أغلب شعره — موفقا غاية التوفيق الفنى حين اختار
القاف رويا لقصيدته الجميلة في النيل « من أى عهد فى القرى تتدفق » .
فاذا عدت الى قصيدته هذه وجدت كيف يساعد جرس القاف فى تواليه
على تصوير الحقيقة الأولى عن النهر العظيم : وهى تدفقه بالماء الغزير
والفيض العميم والخير والبركة والرى والخصب والاحياء . واستمع
أيضا الى شطره الرائع « وحياضك الشرق الشهية دفق » وتأمل كيف
تعبر الشينان المشددتان عن العطش وتعبر القافان عن الرى الذى يأتى
فيرويه .

لكن نعود الى زهير بعد هذا الاستطراد الذى انسقنا اليه لنسمع
بعض التفاصيل المطربة فى ايقاعه ونغمه . نستمع فى البيت الأول الى
قوله « جنة سحقا » كيف تحكى سحقا بمقاطعها الثلاثة المتتالية ،
وبضمتيها اللتين تدفعان بالشفيتين الى الأمام فى نطقهما ، وبقافها المنطلقة
بالألف ، تحكى بهذا اتساع البستان وترامى جوانبه وتباعد أقطاره
(ومع هذا كان من الشراح القدماء من قال ان الشاعر لم يرد هذه
الكلمة بل اضطرته القافية اليها !) . ويتكرر هذا النغم لكن بمزيد من
الحدة الايقاعية فى قوله فى البيت الثالث « اذا ما أفرغ انسحقا » . فانظر
كيف يحكى هذا الترتيب للمقاطع انصباب الماء فى سده من الدلو
الملأى واندفاعه السريع فى الجدول الى أقصى أطراف البستان . تأمل
فى حدة المقطع الأول « أف » فى « أفرغ » بشدة همزته (١) ونفخة الفاء

(١) مخرج الهمزة هو أقصى المخارج الحلقية فى اللغة العربية ،
والنطق بها يحتاج الى أكبر مجهود عضلى تعرفه اللغة .

في آخره . وامتلاء المقطع « غن » في « غ انسحقا » بغرغرة العين ورنين النون . فهذان المقطعان المقفلان ، أى المنتهيان بحرف ساكن ، يمثلان الانصباب العنيف من الدلو . ثم تتوالى المقاطع السريعة المفتوحة في آخر الكلمة الأخيرة « س ح قا » لتمثل مرة أخرى الانطلاق السريع العاجل للماء في أركان البستان .

أما جملة الرائعة في البيت الرابع « تمد الصلب والعنقا » فقد شرحنا في الفصل الأول من هذا الكتاب كيف انها بتتابع الضمات الخمس على الميم والداد والصاد والعين والنون تحكى الحركة التى يصورها الشاعر من مد الناقة لفقار ظهرها وعنقها الى الأمام فى محاولتها النجاة من السائق الذى يتبعها ويحثها . فأنت فى نطقك لهذه الضمات المتقاربة المتتابعة تحتاج الى تكوير شفتيك ومطهما الى الأمام فى حركات متعاقبة تمثل تمثيلا بديعا تلك الحركة الموصوفة فى ظهر الناقة وعنقها . ثم انظر كيف تمثل هذه الجملة الجهد الزائد الذى تبذله الناقة فى حركتها هذه بالحروف القوية من التاء والميم والداد المشددة والصاد والباء والقاف . وكلها اما حروف اتجارية أو حروف تحتاج الى جهد خاص للنطق بها .

وانظر الآن كيف وضع زهير الفعل « يتغنى » موضعه المضبوط فى البيت الخامس . فأرغمنا — ان أحسنا القراءة — على أن نقف برهة على هذه الألف التى تختم الفعل وترجع فى مداها رنين النون المشددة حتى نطلق صوتنا بشيء من التطريب وكأننا نغنى فى نشوة مع هذا القابل .

ثم أنصت فى جملة الأخيرة « يخفن النغم والغرقا » الى وسيلة الحرف المتردد . فهاتان العينان اللتان تبدأن الكلمتين المتتاليتين « غم »

و « غرق » تحكيان بجرسهما المردد المعنى الذى تحمله الجملة من غرغرة الماء فى الحلق ، ثم تضاف اليهما القاف الخاتمة فى « الغرقا » ، والقاف قريبة المخرج من الغين (ولهذا تخطط بعض شعوب العربية بينهما) . كما تضاف الخاء فى الفعل « يخفن » ، وهى أيضا حرف حلقى قريب المخرج . فالآن اذا أعدت قراءة الجملة وتدبرت هذه الأحرف الأربعة المتتابعة خ غ غ ق ، وجدتتها فى تتابعها وتقارب مخارجها (١) تحكى حكاية بديعة ملأ الماء للحلق وغرغرتة فيه ومحاولة الغريق أن يطرده من فمه . وهذه الأحرف الأربعة هى الأصوات التى تصدرها حين نحرك الماء فى حلوقنا أو نحاول اخراجه وبصقه من أفواهنا . ولعلنا ندرك الآن لماذا وضعت اللغة لمعنى « غرق » هذا اللفظ بغينه البادئة وقافه الخاتمة يتوسطهما صوت الراء المكرر مثلا بقرعته المكررة اضطراب الماء فى الصم . فأنظر كيف وفق زهير فى جملته اذ اختار هذا اللفظ الذى وضعته اللغة ومهد له خير تمهيد بكلمتين أخريين فيهما خاء وغين فحكى بالنغم الشامل المؤتلف من الجرس والايقاع معنى جملته أجود حكاية صوتية . وتوفيقه هذا ناشئ بالطبع من شدة تمثله لمعناه واستحضاره له استحضارا حيا وهو ينظم بيته .

الشاعر اذن يحقق الحركة العامة بايقاع بحره البسيط ، ويحقق الحركات التفصيلية بدقائق الايقاع الداخلى والنغم فى جملة الشعرية ، ويحقق كثرة الماء والرى بروى القاف . وهذه الوسيلة ، وسيلة الموسيقى اللفظية المقترنة بالمعنى اقترانا عضويا ، هى الوسيلة الوحيدة المتاحة

(١) القاف ليست فى حقيقتها حرفا حلقيا ، لكنها تصدر من أقصى الحنك مما يلى أدنى الحلق مباشرة . وتليها الخاء من أدنى الحلق ، وتلي الخاء الغين من أدنى الحلق أيضا ، لكن الغين أدخل فى الحلق أى أقرب الى وسطه . فالأحرف الثلاثة متوالية المخارج تواليا مباشرا .

للشاعر . فاذا أنت أرهفت الانصات وكررت القراءة الجاهرة لهذه الأبيات اهتديت الى أسرار روعتها وجمال سردها وتتابعها ودقة الشاعر في تسجيلها ومقدرته المبدعة على احيائها ونقلها إلينا من خلال انفعاله بما يستعمل من ايقاع ونغم . ولكننا نريد الآن أن نقترح اقتراحا لعله يزيدك تقديرا للأبيات ووسيلتها الفنية الخاصة في تحقيق هدفها باللفظ وحده . وهذا الاقتراح هو أن تأخذ قلما وورقا فتحاول أن ترسم هذا المنظر الذي يصفه الشاعر بمختلف تفاصيله .

ولا تحتج بأنك لا تجيد الرسم ، فكل ما هو مطلوب هو تخطيط تقريبي (كروكي) لن يطلع عليه غيرك فلا داعي لخجلك . لكنك حين تبذل الجهد في هذا الرسم وترغم مخيلتك على تذكر تفاصيله وربط بعضها ببعض فأنك ستزداد تقديرا لعمل الشاعر ، وستزداد أيضا ادراكا لشيء آخر هام ، هو الفرق الأساسي بين الوسيلة التي يستخدمها فن الرسم والوسيلة التي يستخدمها فن الشعر . وستستكشف بعد قليل من المحاولة ان أبيات زهير في نقلها للحركة المتعاقبة لا تشبه الرسم الساكن فوق ورقة ، بل هي أشبه بأن تكون فيلما سينمائيا متحركا ، وان كان عليك هنا أيضا أن تتذكر أن أداة الشعر مختلفة جدا عن أداة الفن السينمائي .

ثم ستدرك بعد مزيد من المحاولة ان هذا الفيلم السينمائي الذي شبهنا به أبيات زهير لمجرد التقريب ليس فيلما صامتا ، بل هو فيلم ناطق ، يلعب العنصر الصوتي فيه دوره الهام ويقترب بالعنصر البصري لتحقيق الهدف الفني المتكامل . فلننتبه الآن الى هذا العنصر الصوتي وما يزخر به من مختلف الأصوات والأصداة المتعددة المتآلفة على اختلافها .

أنصت اذن الى صرير البكرة اذ تتحرك حركتها العمودية ،
واذ تتحرك أيضا حركتها الأفقية . والى صياح السائق بالناقة يحثها .
والى غناء القابل يشجعها ويشجع نفسه هو على عمله المجهد . والى
صوت انصباب الماء من الدلو فى الجدول . وصوت اندفاعه فى الجدول
واندفاعه فى الحياض حتى يفعمها . وأنصت الى صوت الضفادع اذ تخرج
من الماء فزعة (أو متصنعة الفزع كما سنشرح بعد قليل) . والى أصوات
ارتطامها بصنطة الماء حين تتواثب فى الجدول وحين تعود من جذوع
النخل فتلقى بنفسها مرة أخرى فى الماء . وتأمل الآن كيف يتصل بعض
هذه الأصوات ، وكيف يفتر بعضها ويسترخى ثم يعود الى الشدة والعلو
مع مختلف نوبات العملية . وتأمل كيف تتوحد جميعا على تعددها
واختلافها فى جامعين عظيمين : جامع بحر البسيط بايقاعه الذى شرحنا
انسجامه مع هذا النوع من الحركة الشاملة ، وجامع الجرس الذى فى
روى القاف والذى يذكرنا تردده فى آخر كل بيت بأن الصوت الغالب
على المنظر كله هو صوت الماء ، الماء الغزير السيل المتدفق . وأحب
به من صوت يحمل بشرى الحياة والاحياء ، والاخصاب والنماء ، والخير
والبركة ، فهو الصوت الذى يفتن الجاهلى أقوى فتنة ويطرب أذنه
بأحلى موسيقية وأحبها الى قلبه وأكبرها تنشيطا لروحه (ولم يكن عبثا
أن يكرر القرآن الكريم فى وصفه للجنة فى آيات كثيرات انها تجرى من
تحتها الأنهار) . وهى نشوة تتكهرب بها كلما نطقنا بروى القاف فى آخر
كل بيت فملأنا حنكنا بجرسه ومددنا صوتنا مع حركته المنطلقة فى
مدة الألف .

* * *

وقد رأيت وسمعت فى هذه الصورة تعدد العناصر التى تشاركت

في تكوينها واصدار حركاتها وأصواتها ، من عنصر انساني من العمال ،
وعنصر حيواني من الناقة ، وعناصر مادية صنعها الانسان من أدولت
السانية والجدول والحياض ، وعناصر طبيعية في المسرح الطبيعي الذي
يلعب عليه هذا الفصل من ماء وريح وأرض ، ونخيل غرسه الانسان
وأنبته قوى الطبيعة . ولكن هذه الضفادع ... ما شأنها ؟ ولماذا جاء
بها الشاعر الى صورته ؟ فان كان قد جاء بها لغرض ما فلماذا ادعى انها
تخشى من الماء الغم والعرق ، والمعروف انها تستطيع أن تحيا في الماء
بل هي تحبه ولا تبعد كثيرا عنه ؟ ترى السبب بكل بساطة هو أن الشاعر
وهم وأخطأ ولم يدرك هذه الحقيقة البسيطة ؟

هنا نجد الشراح القدامى — سامحهم الله — يسرعون الى تخطئة
الشاعر ، فأغلب ما يهتمون به هو الشرح اللغوي ، فان جاوزوه أحيانا
فالى النقاش الجدلي حول صحة المعنى أو عدم صحته من الناحية المنطقية
الخالصة . ونحن وان كنا نحمد لهم أكبر الحمد ما صنعوا من جمع التراث
وحفظه والاجتهاد في شرحه اللغوي — وهو صنيع يبقينا في دينهم ما بقي
شعر عربي قديم يروى ويدرس ويطرب القراء — فاننا لا نملك
أنفسنا أحيانا من الأسمى على اهمالهم للقيم الفنية والمتعة الوجدانية في
الشعر الذي اهتموا بنقله وتفسيره ، وانغلاقهم الغريب — في معظم حديثهم
عنه — أمام روعته وسحره ، الأمر الذي كثيرا ما يوقعهم في الخطأ في
مجالهم المختار نفسه ، مجال الشرح اللغوي والتحقيق المنطقي لأقوال
الشعراء ومعانيهم .

لكن قبل أن نأثي الى الناحية الفنية ، نذكر انه من الناحية العلمية
الخالصة كان زهير أقرب الى الحقيقة من الشراح الذين خطأوه ! فليس
صحيحا ان الضفادع تستطيع أن تعيش « في » الماء ، لأنها ليست لها

خياشيم مثل خياشيم الأسماك تمكنها من أن تأخذ الأكسجين المذاب في الماء . بل هي تتنفس الهواء الجوى بواسطة رئتين لها ، عن طريق الأنف أو الفم ، وبواسطة جلدها أيضا . فلو وضعت تحت سطح الماء وأبقيت تحته لفرقت فعلا ! وانما تستطيع أن تعيش على الماء لأنها تغمر جسمها فيه ولكن تبقى أنفها فوق سطحه حتى تتنفس الهواء الجوى ، ويساعدها على هذا وضع أنفها على السطح العلوى لرأسها . فإذا غاصت تحت الماء فترة اضطرت الى اقفال فتحت أنفها حتى لا يتسرب الماء منها الى تجويف الفم فتموت غرقا .

أما كونها حيوانا « بر مائي » فالمعنى العلمى الصحيح لهذه الكلمة ليس حيوانا يستطيع أن يعيش في الماء وعلى البر في نفس المرحلة من حياته ، كما يتوهم أكثرنا ، وكما يبدو ان الشراح القدماء قد توهموا . بل الحيوان البر مائي هو الحيوان الذى يمر فى نموه بمرحلتين مختلفتين مستقلتين : فى أولاهما تكون له خياشيم تمكنه من أن يتنفس الأكسجين المذاب فى الماء كما تفعل الأسماك ، فهو فى هذه المرحلة يستطيع أن يعيش « فى » الماء كالأسماك ولا يخشى غرقا ، وهذه المرحلة هى التى تبدأ بها الضفادع حياتها بعد خروجها من البيض حين نسميها « أبو دنية » . ثم تأخذ الخياشيم فى الضمور وتنمو بدلها رئتان وينتقل الحيوان الى مرحلته الثانية التى يصير فيها حيوانا بريا يتنفس الهواء الجوى ، وان كان لا يزال محبا للماء كثير الارتياح له والسكنى قريبا منه ، واليه يعود لكى يضع فيه بيضه فى موسم انتاجه .

هذه الحقيقة نعرفها من كتب علم الحيوان الميسرة لعامة القراء . كما نعرف من هذه الكتب أيضا حقائق أخرى عن الضفادع تعيننا على فهم أليات زهير والموسم الذى حدثت فيه القصة التى يرويها . نعرف

ان الضفادع توجد بكثرة فى الربيع والصيف ، ويقل ظهورها فى الخريف ، أما فى الشتاء فان البرد يقلل من نشاطها ، فتختبئ فى الطين أو فى الشقوق بين الحجارة ، وتظل طول فصل الشتاء مختفية عن الأنظار فى سكون شتوى ، حتى اذا أقبل الربيع خرجت من مكانها وأخذت تقفز على الأرض فى نشاط وتتردد على منابع الماء ومجاريه .

فالضفادع التى يصفها زهير كانت مختفية فى شقوق الجداول وفى الشربات حول أصول النخيل . فلما أحست بالماء خرجت من مخابئها تقفز وتثب على جذوع النخل ، ولو بقيت فى داخل شقوقها لفرقت حقا . وقول زهير « لها متاع وأعوان غدون به » يدل على ان السانية التى يصفها لم تكن تعمل منذ فترة قبل اليوم الذى يصفها فيه . فهذا الماء قد جاء الى الضفادع بعد فترة انقطاع كانت فيها مختبئة فى مكانها . وطحلة الماء الذى فى الشربات لم تأت من طول مكثه فيها ، بل من قوة اندفاعه فيها حتى ليثير ترابها ويحركه .

ليس معنى هذا ان السبب الوحيد الذى دفع الضفادع الى الخروج من مخابئها هو خوف العرق ، بل زهير يقول هذا لأن هذا هو ما تدعيه الضفادع نفسها وما تتصنعه ! وهنا تنتقل من الناحية العلمية الخالصة بعد أن رأينا خطأ الشراح القدامى فيها ؛ الى الناحية الفنية التى أهملوها اهمالا تاما . فهم لم يلتفتوا الى الدور الحيوى العظيم الذى تؤديه الضفادع فى المنظر الموصوف . وأكثر ما التفتوا اليه أن قالوا ان وجودها يدل على كثرة الماء . لكن الشاعر لم يأت بها لمجرد الدلالة على كثرة الماء ، بل أتى بها لها هى ، من أجل ما تضيفه الى الصورة من النشاط والحركة والحيوية ، ومن الفرحة والسعادة ، ومن الصخب والجلبة

والمرح . بحيث يحق لنا أن نقول ان منظر الشاعر ما كان يبلغ ما يبلغه من الحيوية لو لم يأت بهذه الضفادع ...

هذا مع ان الشراح أنفسهم قد قالوا في شرحهم « يريد ان الضفادع تحبو وتثب كما تفعل الجوارى من النساء والصبيان اذا لعبوا » . ومزيد من التأمل كان كفيلا بأن يهديهم الى ان الشاعر يريد اذن أن يقول ان الضفادع هى أيضا « تلعب » . فصياحها هذا ليس صادرا من خوف الغرق ، اذ ليس ما هناك ما يضطرها الى البقاء تحت سطح الماء ، بل هو صادر عن « تصنع » لهذا الخوف لأجل المزيد من اللعب والمرح .

ذلك ان الضفادع هى أيضا فرحة بهذا الماء الكثير السيال ، وانها مرحبة به سعيدة بمجيئه بعد فترة انقطاعه ، منتشية بأثره فى بل جلودها واعادة حيويتها . صحيح ان جلدها رطب دائما ، لأنه — كما تخبرنا كتب الحيوان — يفرز افرازات تمكنه من اذابة أكسجين الهواء الجوى . حتى ينتقل ذائبا من خلال جذور الشعيرات الدموية الى كرات الدم الحمراء . لكنها مع هذا تحتاج بين حين وحين الى أن تبل جلدها بالماء . حتى تزيد من رطوبته وصحته . ولهذا سعادتها وفرحتها بالماء وترددتها الكثير على أماكنه . فضلا عن حاجتها اليه لتضع فيه بيضها فى موسم اتاجها .

فان أردت أن تزداد فهما للصورة ودخولا فى جوها العاطفى . الصاخب ، فهل رأيت يوما صبية القرية من قرانا عند نزول المطر يخرجون من منازلهم فيقبلونه على رؤوسهم ووجوههم فرحين متصايحين ، وكيف يقفزون فيه ويحجلون غير آبهين الى صراخ أمهاتهم ألا يبلوا جلايبهم ويلوثوها بالطين ، متغنين بأغانهم الشعبية المأثورة : يا نظرة رختى .

رختى ، على قرعة بنت اختى الخ ... يا رب تشتى ، وابل بشتى ، واروح
لستى الخ ...

هذه نفس الصورة التى ينقلها زهير عن تلك الضفادع ، ولهذا يشبه
هو الضفادع بالصبيان والبنت فى لعبها وجبوها ووثبها ، كما ذكر
الشراح القدامى ، ونضيف انه يشبهها بها أيضا فى صياحها نفسه ، هذا
الصياح الذى يتصنع الفرع زيادة فى المرح والمزاح . الضفادع اذن كما
يصورها زهير تستقبل الماء بفرحة وابتهاج ، ثم تتصنع انها تخرج مذعورة
فتسرع الى تسلق الجذوع متصايحة فى تقيق صاخب ، لكنها تعود فتقفز
فى الجدول وتغوص فى الحياض وتستقبل الدفعة الجديدة من الماء
التي تصبها الدلو الجديدة ، وهى لا تستطيع أن تبقى أسفل الماء طويلا
والا غرقت حقا كما شرحنا آنفا ، فهى تعود فتخرج منه متصنعة الفرع
مرة أخرى ، ثم تعود فتغطس فيه ، وهكذا دواليك . كما يفعل صبيتنا
فى قرانا اذ يخرجون من البيت فيعرضون أنفسهم الى المطر المنهمر ،
ويرفعون وجوههم الى السماء ليتلقوه على جباههم وخدودهم وفى
عيونهم ، يجدون لذة قوية فى لطمه لوجوههم ، ثم يصيحون متصنعين
الذعر ويرتدون الى داخل البيت مسرعين ، ثم لا يلبثون أن يخرجوا الى
المطر مرة أخرى لا يستطيعون أن يقاوموا اغراءه ، وهكذا يستمرون
حتى ينهكوا طاقتهم ويستنفدوا فورة انفعالهم أو تنجح أمهاتهم ،
المذعورات ذعرا حقيقيا ، فى حجزهم داخل البيت .

أمامى الآن قصاصة مما نشره احدى جرائدنا فى باب « غرائب
الطبيعة » . اقتبسها هنا لا لأنها مرجع يحتج به ، بل لمحض الاستئناس .
والحقيقة التى تقوم عليها هذه القصاصة مأخوذة على أى حال من حقائق
حياة الضفادع كما سجلها كتب علم الحيوان . تحتوى القصاصة على

منظرين مرسومين ، أولهما لأرض صحراوية يسقط عليها المطر ، وقد كتب تحته : « ها هي مياه الأمطار قد غمرت المنطقة الصحراوية القاحلة عقب عاصفة رعدية من عواصف الصيف » . وثانيهما لنفس الأرض وقد بلغ المطر أقصاه وامتلأت الأرض بالضفادع ، وقد كتب على هذا المنظر الثانى : « ولكن هل أمطرت السماء هذه الضفادع ؟ هذا ما يبدو ولكنه ليس الواقع . ان كل ما فى الأمر هو أن هذه الضفادع قد خرجت من مخابئها لتمرح فى المياه التى تمنحها الحياة » .

لعل فى هذا ما يزيدنا فهما بغرض الشاعر الجاهلى من الاتيان بالضفادع الى صورته . والفرق الوحيد هو ان ضفادعه سعيدة بمياه البئر التى استخرجتها السانية ، لا بمياه المطر الذى ينزل من السماء . والحق انك اذا تأملت فى بيته السادس تشبيهه للضفادع بالبتات والصبيان الذين يحبون فى لعبهم وجدته كبير الدقة الحسية من ناحية متناهى الظرف وخفة الروح من ناحية أخرى . حاول أن تتخيل الصورة بأن تتذكر منظر الأطفال وقد أقعوا وبدأوا يزحفون فى لعبهم ، أو انحنوا وبدأ بعضهم يقفز فوق بعض فى لعبة « طاطى البصلة » ، وتأمل انحناء ألقائهم وبروز أعجازهم . ثم استدع الى ذاكرتك شكل الضفدع ، فان لم تكن شاهدته فراجع رسومه وصوره وأوصاف جسمه فى أحد كتب الحيوان ، وانتبه بنوع خاص الى أن الضفدع لا رقبة له بل يتصل رأسه بجذعه العريض القصير اتصالا مباشرا . وتأمل هيئته حين يقفز برجليه الخلفيتين الغليظتين ورجليه الأماميتين النحيفتين . حينئذ ستدرك الى أى مدى يشبه الضفدع أولئك الصبية فى اقنائهم أو انحنائهم ذاك . فالتشبيه من ناحية التصوير الحسى هو تسجيل بصرى دقيق . لكن ليس هدفه الأعلى هو محض التسجيل ، بل هو نقل عاطفة وعدوى

انفعال ، وهو من هذه الناحية يدل على قدرة ذلك الشاعر الجاهلى على فهم عواطف الحيوان وانفعالاته ، وعلى التعاطف القوى معها . فانظر كيف ان الضفدع — هذا الحيوان الذى يراه أكثرنا قبيحا بشعا فلا يثير منهم الا الاستشناع لدمايته والكراهية لصوته حتى ضربت بقبحهما الأمثال — لم يثر فى ذلك الشاعر الجاهلى الا العطف الكبير والاعجاب القوى والمشاركة فى شعور النشوة والابتهاج . فلا شك ان زهيراً سعد من أجل الضفدع حين وقف يتأمل مرجه وطربه ويستمتع الى تقيقه الصاحب الثمل بكثرة المياه ، حتى قرن نشوته بنشوة البشر على قدم المساواة ، ولم يتحرج أن يشبهه بصغار البشر من الأطفال .

فهل كنا مبالغين حين ادعينا ان منظر الشاعر لم يكن يبلغ ما بلغ من الحيوية لو لم يأت فيه بهذه الضفادع اللاهية العابثة ، المسرورة المتصايحة القافزة ، فضم سعادتها الى سعادة الانسان ؟ لا نظن اننا بالغنا ، وبخاصة اذا صدق ترجيحنا ان القصة التى يقصها زهير حدثت فى الربيع أو الصيف ، فيكون قد شاهد الضفادع فى أشد مواسمها نشاطاً وحمية وصخباً وحيوية ، حين يتزايد قفزها ويعلو تقيقها (والتقيق يصدر من الضفادع الذكور وحدها ، وهو اعلانها الجنسى الى اناثها أن يأتين ليبدأن مع ذكورهن موسم الاتاج) . ويكثر ترددها على الماء ولعبها ولهوها فيه .

والآن تستطيع أن تعيد قراءة الأبيات والتأمل فيها كوحدة فنية متكاملة . لتدبر مختلف العناصر الفنية التى اجتمعت وائتلفت فى تكوينها . من تصوير حصى دقيق قائم على ارهاف حاسة البصر ، وحكاية صوتية غنية قائمة على ارهاف حاسة السمع ، وطلاقة شعرية زاخرة قديرة على الانتشاء بنشوة الحياة والاهتزاز مع قواها المحركة والنبضان

مع نبضها المتدفق ، واستجابة الى فرحة الحيوان جنباً لجنب مع فرحة الانسان . هذه الطاقة الشعرية القديرة على أن تؤلف بين هذه العناصر كلها جميعاً في قطعة فنية ذات وحدة حيوية ، وأن تؤديها بلفظ قوى التصوير والحكاية يتحد مع مضمونه اتحاداً عضوياً صادقاً . فأتتجت لنا في النهاية قطعة فنية لا تكتفى بمحاكاة الحقيقة الخارجة مجرد محاكاة تسجيلية ، بل تخلقها خلقاً جديداً وتزيدها حيوية وتكسيبها حياة خالدة بما تضفي عليها من افعال الفنان ، وما تمزجها به من صميم وجدانه ، وبنقلها من ميدان الحدوث المادى الآلى الى ميدان التصور البشرى المدرك والتعبير البشرى العامد . متخذة الى تحقيق هذا كله هذه الأداة العجيبة السحرية ، أداة الكلمة .

فبالكلمة — المعجزة العظمى التى اخترعها الجنس البشرى وأبدعها أبداً — استطاع زهير بن أبى سلمى أن يخلق صورة باقية ، مبصرة فاطقة ، متحركة نابضة ، خلدت لنا ما رآه وما سمعه وما اهتز به كيانه وتدفق به وجدانه فى ركن من أركان الجزيرة العربية فى يوم من الأيام منذ ألف وأربعمائة عام ...



بقيت لنا فى فصلنا هذا كلمة نود أن تتجه بها الى قارئنا ، تحمل رجاء سبق أن ألحنا به ، وسنكرر الالحاف فيه . ها نحن أولاء — فيما نرجو ونظن — قد أديا واجبنا النقدى بما يسعه جهدنا الشخصى المحدد ، لكن بقى عمل القارئ نفسه ، فى ترديد هذه الأبيات والاكتثار من قراءتها قراءة جاهرة ، وشحذ المخيلة البصرية فى رؤية مناظرها ، وارهاف السمع فى الانصات الى ايقاعاتها وأنغامها ، حتى يصل فيها الى ما ندعى وجوده فيها . فان لم يبذل هذا الجهد المتوقع منه فلن

نستغرب منه أن يرفض ادعاءاتنا جملة وآلا يقابلها الا بالاستنكار أو السخرية .

هناك طريقة واحدة لا ثاني لها للاستمتاع الكامل بالفن ، وهي أن تزيده تمليا ومراجعة حتى تزداد به ألفة وتزداد في أسرار اجادته نقاذا . فان قابلت أحدا — كائنة ما كانت موهبته — يدعى لك انه استطاع في استماعه الأول الى سيمفونية لبيتهوفن أن يقدر كل روعتها ، أو انه استطاع من نظرتة الأولى الى رسم لدافنشي أو تمثال لميكائيل انجلو أن يستجيب لكل ابداعه ، أو انه استطاع من قراءته الأولى لقصيدة لأحد الشعراء العظام أن يفعل اقعالا كاملا بكل تأثيرها ، فثق ان هذا الشخص اما كذاب يخادعك أو موهوم يخدع نفسه ، ومثل هذا الشخص على كلا الحالين لن يصل أبدا الى التقدير الصحيح للفن ، لأنه لا يعرف انه لا سبيل اليه الا بتقبله عشرات وعشرات من المرات . في كل مرة منها تتكشف لنا جوانب وتفصح أسرار لم نهتد اليها في المرات السابقة .

ونحن اذ شبهنا أبيات زهير في السائية بالفيلم السينمائي المتحرك الناطق كان تشبيها ناقصا أردنا به مجرد التقريب . فان بين الشريط السينمائي والوصف الشعري فرقا أساسيا ، هو أن الأول جاهز للناظر فلا « يشغل » خياله ، أما الثاني فأداته مجرد الكلمات وعلى القارئ نفسه أن يحولها بمخيلته الى الصور المقصودة ، أي ان عليه هو أن « ينتج ويخرج » الفيلم .

وهذا هو سبب رواج السينما ثم التلفزيون لدى الجماهير ، اذ يغنيهم كلاهما عن جهد القراءة . ولسنا نعنى بجهد القراءة مجرد عناء العين في قراءة الحروف وفهم رموزها اللغوية ، بل نعنى جهد

المخيلة في تصور الصور الذهنية التي تخلقها الكلمات ، والتي تحتاج الى تعاون القارئ مع الكاتب حتى يتم هذا الخلق . ولهذا أيضا لا يمكن أن تغنى السينما — أو التلفزيون — أبدا عن القراءة ، ولا أن يبلغ أحدهما — لدى القارئ المثقف — مدى لذة القراءة وامتاعها وفائدتها . بل ان قدرة كليهما على استحضار المنظر كثيرا ما تكون أضعف من قدرة المفكر المثقف الذي درب على القراءة والتخيل . وهذا هو السبب في خيبة الأمل التي نحس بها في أغلب الأحيان حين نرى فيلما متحركا لرواية جيدة قرأناها من قبل . ولكن — لحسن حظنا — تنطمس بعد قليل صور الفيلم غير المرضية من ذاكرتنا وتعود الى البروز تلك الصور التخيلية الغنية العميقة التي اخترعتها مخيلتنا وركبتها حين قرأنا الرواية .

على القارئ اذن أن « يتتج ويخرج » لنفسه هذا الشريط الناطق المتحرك الذي ضمنه زهير أبياته ، وترك لسامعه وقارئه اتجاhe واخراجة في مخيلته الفنية . وليس كل ما فعلناه في دراستنا هذه الا ايماءات نرجو أن تعين القارئ على هذا العمل الذي يجب أن يقوم هو به . فان استجاب لدعائنا واتبع ايماءاتنا فلينظر أى امتاع غنى عميق يظفر به ، ولينظر أى ارهاف للبصيرة وشحن للوجدان وتنمية لقدرة التعاطف والمشاركة تستطيع أبيات زهير بن أبى سلمى أن تقدمها اليه .

الفصل الخامس

الحب : النسيب والغزل

اقتصرنا الى الآن على مقطوعات أو أبيات مفردة من الشعر القديم ، استخرجنا منها بعض الحقائق الأولية ، المضمونية والأدائية ، عن الطبيعة الفنية لهذا الشعر . لكن حان لنا أن ننظر في قصائد كاملة ، نزداد فيها تعرفا للفن الجاهلي ، كما نعلم النظر في التركيب العام أو البنية الشاملة للقصيدة . واذ كانت القصيدة التي سنبدأ دراستها في هذا الفصل تفتتح بالنسيب ، شأنها في ذلك شأن أكثر القصائد الجاهلية الطويلة ، حق لنا أن نقدم دراستنا لها بعرض لمشكلة النسيب الافتتاحي ، نبيه على ما استنبطناه من قراءاتنا للتراث الجاهلي الذي حفظه لنا الزمن .

ما بال هذا النسيب تفتتح به معظم القصائد الجاهلية ، وتكرر فيه تجربة الفراق الى درجة تثير الملل في كثير من القراء المحدثين ، وتحملهم على التشكك في صدق الشعراء وفي اصالتهم ؟

أما التفسير الذي كنا نكتفي به كلما عرضنا الموضوع على طلابنا ، فهو ذلك التفسير البسيط القريب ، الذي يتبادر الى كل من يعرف أبجديات الحياة الجاهلية . وهو أن ذلك النسيب ليس الا انعكاسا صادقا لطبيعة ذلك المجتمع ، الذي كان النمط الرعوي من الحياة هو النمط

الغالب عليه (١) ، في تنقله الدائم وراء الماء والكلا ، كلما نفدا من مكان أو أشرفا على النفاد ، اضطر البدو الى الرحيل بحثا عن مورد جديد ، فاذا وجدوه أقاموا عليه حيناً .

وكثيراً ما كان يحدث ، لندرة الماء في الصحراء ، وشدة التنافس عليه ، أن تتراضى قبيلتان على التشارك في ماء واحد . فتقوم بين أهليهما صداقات ومودات ، وتنشأ علاقات غرامية بين بعض الفتيان في كل من القبيلتين وبعض الفتيات في القبيلة الأخرى . وهى علاقات لا ينتهى أكثرها بالزواج ، لأن التقليد السائد كان يحصر الزواج في أفراد القبيلة الواحدة ، وما نعرفه من الشعر والقصص والتاريخ عن ذلك العهد القديم يدلنا على ندرة الزيجات بين فردين مختلفى القبيلة . ثم تظل القبيلتان في ذلك التشارك ، ورجالهما ونسأؤهما في ذلك التصديق والتحاب ، حتى يشح الماء فلا يعود كافياً لكليهما ، فتضطر احدهما الى مغادرة المكان ، وتبقى الأخرى الى أن يتأذن المورد بالنفاد التام .

(١) بعض نقادنا المحدثين يعتقدون ان هذا النمط الرعوى قد بولغ فيه ، وينبهن الى ان كثيراً من القبائل عرفت الحياة المستقرة ، واختلطت بالأمم المتحضرة المجاورة . وهذا صحيح فى ذاته ، لكن هؤلاء النقاد يبالغون فى الجانب المضاد ، ويهملون الحقيقة الواقعة ، وهى ان النمط الرعوى كان برغم ذلك هو النمط الغالب ، عليه سارت أكثر القبائل ، وفيه عاش أكثر الشعراء . ونحن وان كنا غير غافلين عن بعض التأثير الذى دخل الشعر الجاهلى من حياة الحضرة ، نلج فى هذا التقرير : أن الطبيعة الأساسية للفن الجاهلى ، والمقومات الأساسية له فى كلا مضمونه وأدائه ، مبنية على الحياة البدوية ، فى بيئتها الصحراوية ، وكيانها الاجتماعى القبلى ، وتقاليدها الرعوية ، وتجاربها البدوية . لاسبيل الى انكسار هذه الحقيقة ، والذى ينكرها لا ندري كيف يفهم الطبيعة الأصلية للفن الشعرى الجاهلى . بل ان عناصر هذا الفن قد دام تأثيرها على الشعر والشعراء زماناً طويلاً بعد ان انتهت الحياة التى كانت تبررها ، أو انزوت فى اركان الجزيرة العربية ولم تعد قادرة على تقديم الهام متجدد للشعراء ، وانتقلت الحياة الغالبة الى الحواضر الاسلامية .

وهذه هي اللحظة الحرجة التي تبدأ بها القصيدة الجاهلية . فالشاعر يحزن لهذا الفراق المحتوم ، ويتذكر الصداقات التي كتب عليها تمزق الشمل ، ويتذكر بنوع خاص علاقات الحب أو المغازلة التي جمعتة بفتاة أو فتيات من نساء القبيلة الأخرى . وهو أحيانا يعترف بأن قبيلته هي التي بدأت بالرحيل ، ولكنه يدعى غالبا أن القبيلة الأخرى هي التي أسرع إلى الهجران ، ثم يدفعه حزنه القوي على ابتعاد محبوبته إلى أن ينسب إليها جريرة الفراق ، ناسيا أو متناسيا أنها ليست هي التي قررت الرحيل ، وإنما لم تكن تستطيع إلا أن تتبع قبيلتها في اقامتها وظننها .

وكثيرا ما كان يحدث لهم أيضا ، في رحلاتهم المستمرة ، أن يمروا على مكان كانوا قد أقاموا به منذ عام أو أعوام . وهنا تفجأهم الذكرى الطاغية ، فيقفون بالمكان ويستوقفون عليه أصحابهم ، ينعمون النظر في اطلاله ورسومه ، ويتفرسون في موضع النار وأثاثها ، وقنوات الماء التي كانوا اختطوها حول الخيام ، وآثار أخرى دقيقة بعضها بالغ الدقة يمحسونها ببصرهم الحاد المدرب على قراءة الأثر . ثم يستدعون ما يرتبط بهذه الشواهد المادية من ذكريات ، ويتساءلون ماذا حدث لمحبوباتهم السابقات ، ويذكرون أطرافا من محاسنهن ومتعنهن ، ويحسون بالحنين القوي أو الرقيق إلى الماضي ، ويأسون على ما ألم بهم من شيب وضعف . ويجد بعضهم في هذا كله ماثرا للتعجب من صرف الأقدار وتقلب الزمن وزوال الشباب وحتم الموت . ثم يرغبون أنفسهم ارغاما عنيفا على ترك هذه الأحزان والأفكار السوداء ، وعلى العودة إلى الحياة الواقعة بتعدد مطالبها وواجباتها ومشاكلها ومشاغلها ، فيدفعون نوقهم إلى المضي إلى أغراضهم النشيطة في الحياة ، من سفر إلى المدوح ،

أو اسراع الى الملاهى والملذات ، أو فخر بقبائلهم وأنفسهم ، أو هجاء للأعداء . وهكذا يختمون النسيب وينتقلون الى موضوعاتهم الفنية الأخرى فى قصيدتهم .

هذه التجربة الصادقة الحدوث ، المستمرة التكرار ، الحقيقية الألم ، بما أضيف اليها من ادعاء شعري بسيط لا يصعب تقبله من أن المحبوبة هى التى بادرت بالرحيل ، هى اذن منشأ هذا النسيب ، وسبب تكرره فى افتتاح معظم القصائد . فقد كانت تلك الفرقة الحاسمة من أشد ما يحدث لهم فى حياتهم ، لا عجب أن تثير فيهم لواعج الذكرى وأنغام الحسرة والأنين ، وأن تدفع بعضهم الى التفكير فى حظهم البدوى الذى كتب عليهم فى هذه الحياة ، والذى يقضى ألا يستقروا فى مكان ويبدأوا فى الاطمئنان اليه حتى ينتزعهم منه منادى الترحال ، وألا يقيموا الصداقات والمحبات مع أهل قبيلة أخرى ، يخفون بها من نمط العداوة والتصارع السائد على علاقات القبائل ، حتى يصيح بها ناعب البين .

مثل هذا التفسير البسيط القريب هو ما أقام عليه ابن قتيبة تعليله المشهور لبدء القصيدة الجاهلية بفن النسيب . فهو يقيمه على الحقيقة الواقعة التى كانت تحدث ويتكرر حدوثها فى حياة البدو ، والتى يخالفون بها حياة أهل المدر ، مضيفا الى هذا السبب الواقعى سببا فنيا ناشئا عنه ، وهو ان الشعراء تعمدوا هذا البدء حتى يميلوا نحوهم القلوب ويجذبوا الانتباه والاصغاء ، لما وجدوا من أثر هذا النسيب فى تشويق سامعيهم واثارة عاطفتهم ، ثم يخلصون منه الى سائر أغراضهم . وعلى هذا التفسير يكون بدء القصائد بفن النسيب أمرا طبيعيا ، ويكون تكراره صدى صادقا لتكرار التجربة من جانب ، ولحق الشعراء المشروع

فى استغلال عواطف سامعيهم ما دام هذا قائما على تجربة حقيقية حيوية ونفسانية ، حدثت وتكررت لهم ولسامعيهم .

والقاعدة العلمية المعروفة المسماة « قانون أقل الفروض » تطالبنا بألا نتجاوز تفسيراً بسيطاً لمجرد بساطته ، الى تفسير معقد لمجرد تعقيده ، ما دام الأول كافياً فى تعليل جميع الظواهر الملحوظة . فليس التعقيد فضيلة تطلب لذاتها ، اللهم الا اذا استكشفتنا ظاهرة يعجز التفسير الأول عن الاحاطة بها .

الا أن بعض الباحثين لم يكفهم ذلك التفسير القريب ، فالتمسوا له تعقيداً لم نجده يزيد المسألة وضوحاً ولا استينافاً تعليل ، وان أضاف اصطلاحات فلسفية حديثة مغرية الرنين . فقد استمعنا منذ ثلاث سنوات الى محاضرة فى نادى الثقافة الألمانى بالقاهرة ، ألقاها المستعرب الدكتور قالتر براونه ، ورمى فيها تفسير ابن قتيبة بالعجز والقصور ، والبعد وعدم الاحتمال . واعتقد ان غرض الشعراء الحقيقي ليس أن يرثوا الأطلال أو يحنوا الى ما انقطع من المودات والمحبات ، بل غرضهم هو المشكلة « الوجودية » الكبرى التى يبحثها الفلاسفة والأدباء الوجوديون فى أيامنا هذه ، وهى « اختبار القضاء والفناء والتناهى » . وبهذا يعلل ما يوجد فى « بعض » نسيبهم من اجتماع النقيضين : الحزن والمتعة ، والألم واللذة ، والموت والحياة ، والفناء والبقاء . ثم يقول ان السبب فى اقلال الشعراء بعد الاسلام من افتتاح قصائدهم بالنسيب لم يكن هو تغير حياتهم من البادية المتنقلة الى الحاضرة المقيمة ، بل هو أن إيمانهم بالاسلام قد حل لهم تلك المشكلة الوجودية .

حين استمعنا الى تلك المحاضرة المتعة كان شعورنا الأول هو أن هذا

التفسير الوجودى لا ينطبق — ان انطبق — إلا على « بعض » النسب الجاهلى ، وهو الذى يتطرق فيه الشاعر من مجرد الذكرى المشجبة الى قدر من التفكير الجاد حول قلب الزمن وحتم التغيير ووجوب الفناء . فكيف نعلل النسب الآخر الذى لا يمضى الى هذا التفكير ؟ وكان شعورنا الثانى هو ان اصطلاح « الوجودية » لا يعود اصطلاحا مفيدا ولا يضيف شيئا قيما جديدا اذا استعمل مثل هذا الاستعمال السائح كمجرد « أكليشييه » يصرفنا عن التأمل الدقيق فى مشكلة الجاهليين الخاصة التى نشأت من أوضاع معينة محددة فى مكانهم وزمانهم .

لكننا لم نشأ أن تسرع فى الحكم على المحاضرة ؛ فسألنا صاحبها أن يعيرنا نصها المكتوب حتى نقرأه على روية ، فتكرم مشكورا . لكننا ظللنا على اعتقادنا انه يضيف أسماء واصطلاحات جديدة « عصرية » دون أن يزيد المسألة تنويرا أو استيفاء تعليل . وشعور الجاهليين الجاد بتقلب الزمن وقصر الحياة وخوفهم المرعوب من فكرة الموت ، حقيقة تامة الصديق ، عظيمة الأهمية فى تحديد فلسفتهم نحو الحياة كلها ، وسلوكهم العملى فيها ، وصياغة فنهم الشعرى بأكمله ، فى متعدد موضوعاته لا فى النسب الافتتاحى وحده ، كما سنشرح فيما بعد . لكن تفسير هذه الحقيقة لا يكون بمجرد اعطائها تسميات عصرية ، وادعاء انها نفس المشكلة التى يبحثها الفلاسفة المعاصرون ؛ بل يكون بالتعمق فيها فى اطارها الخاص المكانى والزمانى ، وربطها بطبيعة بيئة الجاهليين وظروف مجتمعهم المعينة ، وهو ما سنحاوله فى الفصلين السابع والعاشر ثم فى الفصل السابع عشر . ولكن نكتفى هنا بأن نلاحظ أن تفسير براونه ان علل تطرق تلك الأفكار الى بعض النسب الجاهلى فهو لا يعلل مجيء هذا النسب فى افتتاح القصيدة ، وهى المسألة التى تحتاج الى

تعليل . فتفسيره لم يكن يمتنع لو جاء النسيب في وسط القصيدة أو آخرها ، كما يجيء فعلا قسم آيات الحكمة التي تجلى أفكارهم حول موضوع الموت والفناء وتقلب الزمن بأصرح مما يفعله قسم النسيب . كما ان التفسير المذكور لا يلتفت الى أن موقفهم من الموت والفناء لم يؤثر في نسيبهم وحده ، بل أثر كما ادعينا وكما سنوضح فيما بعد في موضوعاتهم الشعرية كلها ، لأنه أثر في موقفهم الأساسي نفسه من الحياة ورد فعلهم على تجاربها .

ثم وجدنا للمحاضرة المذكورة صدى في مقالة كتبها الدكتور عز الدين اسماعيل في العدد الثاني من مجلة « الشعر » (فبراير ١٩٦٤) ، فوجدناه يكرر ذلك التفسير الفلسفي « الوجودي » الذي سمعناه من براونه ، ثم يضيف اليه تفسيراً من علم النفس التحليلي ، لكنه لم يزدنا به اقتناعاً ، فاضطررنا ، اتباعاً لذلك القانون العلمي الذي ذكرناه ، الى العودة في تعليل النسيب الافتتاحي وبدء القصيدة به الى التفسير البسيط القريب الذي شرحناه . لم يكن هذا لأننا ممن يرفضون الاستعانة بعلم النفس التحليلي الحديث في فهم تفسيات الشعراء القدماء ، فان لنا كتاباً كاملاً في فهم نفسية أبي نواس أقمناء على ذلك التحليل ^(١) . ولكن اذا كانت نفسية أبي نواس المعقدة الشاذة الملتوية قد اضطررتنا اضطراراً الى اللجوء الى التحليل النفسي الحديث لمحاولة فهمها ، فليس معنى هذا اننا نرحب باقحام هذا التحليل في شرح ظواهر حيوية وفنية لا تحتاج اليه احتياجاً قاهراً .

ثم جاء الأديب البصري الأستاذ قصي سالم علوان ، في العدد الخامس

(١) نفسية أبي نواس ، القاهرة ١٩٥٣ .

من « الشعر » (مايو ١٩٦٤) ، يشكك لا في التفسير الوجودى
والنفسانى الجديد فحسب ، بل في تفسير ابن قتيبة أيضا . وحجته انه
اذا انطبق على أول شاعر تناول هذا الموضوع ، وليكن امرئ القيس ،
فانه لا ينطبق على سائر الشعراء ، الذين تناولوا الموضوع بعده ؛ فان
هؤلاء لم يتناولوه في نظر الأستاذ علوان الا عن محض التقليد الشعرى ،
ومن باب الجرى مع التقاليد .

وهكذا يفهم الأستاذ علوان معنى الأصالة الشعرية فهما فراه مسرفا
غاية الاسراف ، فهو ينظر الى « الموضوع » فقط ، ولا ينظر الى
طريقة تناوله وتفصيل استغلاله . وعلى هذا الفهم المسرف يكون كل
شاعر يشكو ابتعاد المحبوبة ، أو يرثى الولد المتوفى ، أو يتبرم بالشيب
والهرم ، أو يعجب بجمال الوردة ، أو يرتاع أمام شموخ الجبل أو تلاطم
البحر ، شاعرا غير أصيل ، لأن كثيرين قد سبقوه الى تناول هذه
الموضوعات ، بل يكون هؤلاء الكثيرون أنفسهم مقلدين جميعا ما عدا
واحدا هو أولهم تناولوا للموضوع . ويكون على كل شاعر يريد أن
يكون أصيلا أن يستكشف « موضوعا » جديدا تام الجودة ، وهذا
أمر يقارب المستحيل .

ما هكذا تفهم الأصالة الشعرية أو لأصالة الفنية عامة ، بحصرها
في جودة الموضوع . وموضوعات الشعر والأدب عامة ، على كثرتها
وتنوعها ، هى بعد موضوعات محدودة مكررة ، حتى لقد استطاع
الباحثون حصرها في قوائم ، كما تعرف اذا اطلعت على كتاب فى الدراسة
المقارنة للأدب . بل نحن نفهم الأصالة ونحكم عليها بمقياسين اثنين : هل
حدثت هذه التجربة لهذا الشاعر حقا ؟ فان كان الجواب بالايجاب قبلناها

قبولا مبدئيا ، مهما تكن قد حدثت قبله لألوف آخرين . وبعد هذا القبول المبدئي نسأل سؤالنا الثانى : هل تناولها الشاعر تناولا فيه شىء جديد من نفسه ، بأن عرضها من زاوية مختلفة بعض الاختلاف ، أو لفتنا الى تفاصيل لم نلفت اليها من قبل ، أو مزجها بعناصر أخرى لم يكن من المعهود أن تمزج بها ، أو التمس تشبيهات واستعارات ومجازات جديدة للتعبير عنها ، أو أسمعنا فى نظمه اياها ايقاعا جديدا أو نغما جديدا ، الى غير ذلك من ضروب التصوير والأداء والعرض التى تقوم فى صميمها على اختلاف رؤية الشاعر واختلاف عقليته ونفسيته وذوقه واختلاف التفاصيل الدقيقة لحياته الفردية واختلاف رد فعله اختلافات تكبر وتصغر ويتوقف على مداها درجة اصالته .

فاذا طبقنا هذين المقياسين على النسيب الجاهلى أجبنا على أولهما بالاجاب فورا ، فلا شك ان كل شاعر جاهلى — من شعراء البادية على الأقل ، وهم الكثرة الغالبة — قد جرب الرحيل وهجر الديار وفراق الأحبة . أما ثانيهما فهو الذى يحتاج الى تراث قبل الاجابة عليه ، والى انعام نظر فى الأشعار الكثيرة التى تدور على موضوع النسيب ، والحكم على كل منها فى ذاته . فانتا لا نريد فى خلافتنا المبدئى مع الأستاذ قصى سالم علوان أن نعالى فى اثبات الأصالة لكل شاعر جاهلى تناول هذا الموضوع نظير ما غالى هو فى نفى الأصالة عن جميع الشعراء ماعدا أولهم ، ولا نريد أن يصدر حكمتنا عن جدل نظرى محض تقابل به حكمه النظرى المحض ، بل نريد أن نبنيه على استقراء مفصل لواقع الشعر الجاهلى فى المئات الماثورة من أشعار النسيب .

والذى كنا قد انتهينا اليه بعد سنين من الدراسة والتدريس لهذا

الشعر ، هو ان الأمر يختلف بين شاعر وشاعر ، وأنه لا توجد قاعدة مطردة . فهناك من شعراء الجاهلية من يقنعوننا اقناعا قويا باصالتهم ، وهناك من لا يقنعوننا بأصالة ، لسنا نغنى بهذا اننا ننفى حدوث تجربة الرحيل والفراق لأفراد الفريق الثانى ، بل نغنى انهم فيما يبدو لنا لم يكونوا يستحضرون هذه التجربة الذاتية المعينة استحضارا قويا حارا حين نظموا نسيبهم ، فلم يعبروا عنها كما حدثت لهم ، بل كما سمعوا غيرهم يتحدث عنها . بنفس الطريقة التى يموت فيها الولد لأحد الشعراء ، فلا يستحضر تجربته هذه الحقيقية الشخصية فى رثائه لولده ، ولا يستمد منها وصفه وتعبيره ، بل ينظر فيما قاله الشعراء من قبله فى رثاء الولد وينسج على نفس منوالهم .

والذى يدفعنا الى التشكك فى هؤلاء هو ما يبدو لنا من برود شعرهم فى النسيب ، وخلوه من أى انعمة شخصية جديدة مقنعة . ومن الأسباب الأخرى اننا نوازن بين المتعة الفنية التى نحصل عليها من قسم النسيب ، والمتعة التى نحصل عليها من أقسام أخرى فى نفس القصيدة ، فتبدو لنا هذه الثانية أقوى ، وتدفعنا الى ترجيح ان الشاعر قد اهتم بها اهتماما أكبر ، وأعطاه نصيبا أوفر من وجدانه الشعارى ومهارته الأدائية . الأمر الذى يجعلنا نتساءل : تراه كان مجرد مقلد يتبع تقليدا شعريا قد رسا وتم رسوخه حتى فى ذلك العهد البعيد ، فهو يؤدى واجبه أداء فاترا ويتخلص منه الى ما يهمله حقا من التجارب والموضوعات ؟ ولا غرابة فى أن يكون هذا حدث ، اذا تذكرنا ان الشعر الجاهلى الذى حفظ ووصل الينا — وهو لا يتجاوز قرنا من الزمان قبل البعثة النبوية — قد سبقته أجيال كثيرة من الممارسة والتنمية والتطوير قبل أن يستوى

على صورته التى وصل فيها الينا ، وكلنا نعرف شكوى عنتره وشكوى
زهير من أن من سبقوهما من الشعراء لم يتركوا لهما جديدا يقولانه .

فاذا أضفنا الى هذا ما نعرفه — وما سنزيده فى فصل قادم شرحا —
من الطبيعة القبلية الجماعية لشعرهم ، وعدم أخذهم بـ « حقوق التأليف »
كما أخذت بها آداب أخرى ، لم نعد نستغرب وجود كثير من التقليد
حتى فى ذلك العصر القديم الذى يعده العصر الأول للشعر العربى . كل هذا
صحيح ، الا انا قبل أن نسرع الى اتهام هؤلاء بعدم الأصالة وبالإكتفاء
بالتقليد ، يجب أن نتخرج طويلا وأن نتذكر حقائق مهمة تحد من قدرتنا
على الحكم القاطع على مدى الأصالة فى ذلك الشعر القديم البعيد
القدم . فمن يدرى لعل عجزنا عن تحرى هذه الأصالة هو عجز فينا نحن
يمنعنا من تمام التعاطف والمشاركة الخيالية مع نمط من الحياة لا نمهده ،
مهما تنفق السنين فى دراسته ونبذل الجهد فى أداء واجبنا من المشاركة
والتعاطف . ربما نكون نحن الذين عجزنا عن أن تبين تفاصيل التجربة
الذاتية التى يصورها الشاعر بأصالة ، لبعد العهد واختلاف الظروف
والعقول ، ولسبب آخر هام ، هو صعوبة اللغة وموت الكثير من ألفاظها
وتراكيبها وفقدانها الكثير من ظلالها الفكرية ونبراتنا العاطفية الدقيقة
التى كان يسمعها أهلها فيها فى ذلك العصر السحيق . فمهما نبذل الجهد
فى تبصر هذه الظلال والتقاط هذه النبرات — وقارىء كتابنا هذا يرى
مدى الجهد الذى بذلناه ودعونا قارئنا الى بذله فى هذا السبيل —
فلا بد ان الكثير منها يغيب علينا وقد فقدناه الى الأبد .

علينا اذن أن نأخذ أنفسنا بالحذر والتحفظ ، خصوصا حين يتطرق
الينا الملل من هذا الفن المكرر الذى يبدو لنا رتيا . ولنذكر الحقيقة

البسيطة التي بدأنا بها هذا الفصل ، وهي أن تكررہ انما صدر في الأصل من التكرار الصادق للتجربة نفسها . بل نعطي الآن نصا عجيبا يقنعنا بأن هذا التكرار لم يحدث في ذلك العصر الخالي وحده ، بل لا يزال يحدث في عصرنا هذا أيضا ، ولا يزال يحمل البدو في الصحراء العربية على مثل الانفعال ومثل الذكرى اللذين يرددهما الشعر القديم .

وهذا النص نترجمه من الكتاب المشهور « أعمدة الحكمة السبعة » الذي كتبه المغامر الانجليزي ت . ا . لورنس ، المشهور بلورنس العرب ، ووصف فيه حياته وتجاربه وانفعالاته في الصحراء العربية . ومهما يكن رأينا في هدفه السياسي ودوافعه الخبيثة ، فلا شك ان كتابه يلقي أضواء عديدة على الحياة الصحراوية وما تحفل به من تجارب وانفعالات وشخصيات ، التقطها لورنس التقاطا حساسا ، وعبر عنها تعبيرا فنيا مشحونا ، حتى انها لتذكرنا أحيانا بما قاله الشعراء القدامى ، وتساعدنا على أن نزداد فهما بأشياء أحسوا بها ونظموها . فهو يقول :

« تلك الأذنان من الأودية التي تنتهي الى وادي سرحان غنية بالمرعى دائما . وحين يكون في تجاويها ماء تجتمع القبائل وتملأها بقراها لملتخذه من بيوت الشعر . وكان من بيننا قبيلة بنى صخر التي كانت قد حلت من قبل في ذلك المكان . فلما عبرنا الوهاد الرتيبة أخذوا يشيرون إلى أحد المنخفضات تارة وإلى منخفض آخر تارة أخرى ، وهي تجاويها لا تكاد تستبان ، فيها موضع النار ومزاريب الماء ، أشاروا إليها وقالوا : هنا كانت خيمتي ، وهنا ثوى حمدان الصايح . انظر الى الأحجار الجافة التي كنت أتخذها موضعا لفراشي ، وانظر الى فراش طرفة بجوارها ! رحمها الله ! لقد توفيت عام السمع في السنينيرات اثر عضه أفعوان ! » .

لعلنا بعد قراءة هذا النص الذى كتبه انجليزى فى أوائل القرن العشرين ، لا نعود نلقى تكرار موضوع النسيب فى شعرنا القديم بنفس شعور الملل والتشكك فى الصدق والأصالة . ولعلنا نضاعف من جهدنا فى العثور على ميزات الأصالة فى كل مثال نقرأه من أمثلة النسيب الجاهلى ، قبل أن تتهمة بمحض التقليد كما فعل الأستاذ علوان . والحق ان المستعربين من الأوربيين كانوا أكثر من الأستاذ علوان حذبا على شعرنا القديم ، حتى بلغ الأمر بأحدهم أن قال ان تكرار الموضوع الواحد مع الاختلاف الذى لا ينتهى فى تفاصيل الأصالة الفردية يذكره بموضوع مريم البتول وطفلها ، الذى تناوله عشرات الرسامين الأوربيين وكل منهم يأتى بجديد غنى التنوع ! لا نريد أن نكون مثل هذا المستعرب الجليل فى فرط حماسه واندفاعه ، لكننا لا نريد أن نكون فى قسوة الأستاذ علوان وظلمه لتراثنا القديم .

هذا الانصاف الذى نبتغيه وندعو اليه يقتضى من قارئ الشعر القديم جهدا كبيرا فى التعاطف والمشاركة الخيالية . وقد شرحنا فى فصلينا الماضيين ما يحتاجه الشعر القديم من قارئه من تشغيل المخيلة البصرية ، وتتبع التفاصيل الحركية ، لكننا لا نغنى الآن هذا وحده ، بل نغنى شيئا أعم وأشمل ، هو أن ينشط القارئ من وجدانه الكامل ، حتى يعيش مع الشاعر القديم بكل فكره وعاطفته وذوقه تلك الساعة من الزمان التى يقرأ فيها شعره . وبدون هذه المشاركة الخيالية الكاملة لا ينجح الفن فى تأدية رسالته الى متلقيه .

وهذا واجب صعب ، لم ندع قط انه سهل التنفيذ . فلنلاحظ أولا ان قدرا من هذه الصعوبة يوجد فى قراءة الشعر جميعه ، عربيا كان أو غير عربى ، قديما كان أو حديثا ، اذا كنا نريد القراءة الصحيحة .

فنحن اذا أردنا أن نقرأ الشعر قراءة تطلعنا على ميزات جماله ، وتنفذ بنا الى أعماقه ، وتدخلنا في تمام تأثيره ، وتعطينا الارضاء العاطفى والامتع الفنى اللذين من أجلهما يقرأ الشعر ، فان واجبنا أن نتعاون مع الشاعر ، بأن نستثير خيالنا الى أوسع مدى نستطيعه ، حتى نحقق الصورة الكاملة ، الحسية والفكرية والعاطفية ، التى يريد الشاعر بناءها ، والتى يكتفى منها بلمسات مختارة يترك لنا تتبعها واتمامها واستيفاءها .

فالشاعر ، فى الأدب العربى ، وفى أى أدب آخر نعرفه أو نقرأ عنه ، لا يحاول أن يعطى كل المعنى ، ولا أن يرسم جميع جوانب الصورة . هذا شئ قد يفعله الناثر ، أما الشاعر فيكتفى بإشارات موجزة ، وإيماءات مركزة ، ثم ينتظر منا نحن القراء أن تتم البنيان الذى وضع قواعده ، ونستكمل الجو الذى أثار بعض عناصره ، مستعينين على ذلك بما استعمل الشاعر من لغة مشحونة ، وما أعطانا فى صياغة ألفاظه من دقائق الايقاع والنغم . فاللغة المشحونة ، ودقائق الايقاع والنغم ، هى الأجنحة التى تساعدنا فى التحليق فى سماء الشعر ، وارتياح آفاقه الواسعة .

الخلق الشعرى ليس عملا فرديا من المؤلف وحده ، بل هو تشارك فى التجربة بين المؤلف ومتلقى تأليفه . وهذا الحكم ان انطبق الى حد على كل فنون الأدب ، فهو أشد انطباقا على فن الشعر ، لأن الشعر الصحيح يقوم ، دائما وبدون استثناء ، على اللغة الموجزة المكثفة المشحونة . وهذه هى الحقيقة التى يهملها معظم التدريس الرسمى فى مدارسنا العربية للأسف الشديد . والنتيجة هى ان أكثر المتعلمين يكتفون من الشعر بأول معنى يبلغ أذهانهم ، وهو الذى يحصلون عليه من التفسير اللغوى المجرد ، أو الفهم السطحى المباشر . هم يقنعون بهذا ولا يتدربون على استعمال خيالهم أوسع استعمال ، وارغام ذاكرتهم على استدعاء

جميع العناصر التي يريد الشاعر اثارها ، فالتعليم الذي يتلقونه لا يشرح لهم كيف يعيشون مع الشاعر ساعة يعانون فيها في خيالهم نظير تجربته ، وينظرون الى الوجود والى الحياة الانسانية بعقله ومزاجه وذوقه ، وهكذا لا يستفيدون من الشعر الا « محفوظات » سرعان ما ينسون معظمها ، واضافات الى محصولهم اللغوى ما أزهى قيمتها في ذاتها ولو استبقتهذا ذاكرتهم . فكأنهم لم يدرسوا شعرا ، وكيف تقول انهم درسوه وهم لم يحصلوا منه اللذة الحقيقية ، العميقة الكاملة ، الغنية المشحونة ، التي يستطيع الشعر اهداءها الى عاطفتنا الانسانية وذوقنا الجمالى ، حين نجده قد زاد من قدرتنا على فهم الحياة والاحساس الواعى بتجاربنا ، وضاعف من اهتزازنا بحقائق الوجود واستشفافنا لقواه وأسراره ، وعمق من استطاعتنا التفاهم والتعاطف مع اخواننا فى الجنس البشرى .

على أن واجب التعاون الذى شرحناه ، ان انطبق على قارئ الشعر بعامة ، فهو أشد لزوما لقارئ الشعر العربى الجاهلى ، فاذا كان الشعر عموما يتميز بالايجاز ، فالشعر الجاهلى يصل فى هذا الايجاز الى أقصاه ، والعرب القدامى حين آمنوا بأن الايجاز هو سر البلاغة ، قد اختزلوا ألفاظهم الى حد يفوق فى نظرنا الشعر الانجليزى نفسه ، المشهور بقوة التركيز وكثافة الشحن . حتى ان السامعين القدماء أنفسهم احتاجوا الى ذكاء كبير والى تشغيل قوى لهذا الذكاء كى يحيطوا بتمام غرض الشاعر . فما بالك بنا نحن بعد هذا الزمن المديد ، وقد اختلفت البيئة ، واختلفت المراتبات والمسموعات وسائر المحسوسات ، واختلفت المثل والقيم والمعطيات والمسلّمات والمصطلحات ، واختلفت اللغة نفسها اختلافا بعيدا .

اتنا اذن أكبر حاجة الى ذلك الجهد الموصوف في تشغيل خيالنا ،
وشحذ وجداننا ، وحمل عقولنا وقلوبنا وأذواقنا كلها جميعا على المشاركة
الفكرية والعاطفية والجمالية المطلوبة . وهذا يقتضى قارئ شعرا
القديم تدرييا طويلا وجهدا مكررا قبل أن يتقنه وينجح في الدخول
الى عالمه . لهذا كان كثير من البحوث النقدية التى وضعها كاتب هذه
السطور متصفة بالاسهاب فى الشرح ، الى درجة عابها بعض الناقدين
حين رأوا البيت الواحد ربما يستغرق منا صفحات فى ايفاء شرحه ، واتنا
نكثر أحيانا من اعطاء الذكريات الشخصية من تجارب حياتنا التى مرت
بنا ، ونكثر أيضا من « ترجمة » الأسلوب الشعرى القديم الى نظائره من
أسلوبنا العامى المعاصر . ولم يكن ذلك كله الا محاولة منا أن تقدم
للقارئ الحديث ما نعتقد انه واجب عليه أن يستحضره ويتمثله ، من
حقائق الوجود وقوى الطبيعة وتجارب الحياة الانسانية العامة وتجاربه
هو نفسه فى حياته الخاصة ، وبهذا يستطيع أن يعيش فى الشعر بكل
فكره وعاطفته وخياله ، وأن يدخل فى عالم الشاعر القديم أوفى دخول
يستطيعه بعد كل هذه الأجيال والقرون .

على اتنا لن نمضى فى هذا الجدل أكثر مما فعلنا ، وقد حان أن نعطى
قارئنا مثالا على النسيب الافتتاحى الذى يقنعنا بصدقه التام ، ويحمل
الينا حرارته عبر القرون ، ولا يدع مجالا لتشككنا فى أن الشاعر يتحدث
عن تجربة واقعة حدثت له ، مع فتاة معينة أحبها حبا صادقا ، وحزن
لفراقها حزنا مخلصا ، وانه يستحضر هذه التجربة بتفاصيلها الحية ، وهذه
المحبوبة بشخصيتها الحقيقية ، ساعة نظمه لأبياته ، ولا يكتفى بمجرد
اتباع التقليد المأثور واجترار المعانى المعادة المكرورة . هذا مع أن الشاعر
قد عاش فى النصف الثانى من القرن السادس الميادى واتمنى الى الجيل

السابق للإسلام مباشرة . أى انه عاش فى آخر العصر الجاهلى وسبقته أجيال كثيرة من الشعراء الذين نظموا فى نفس الموضوع وأرسوا تقاليد المضمونية والأسلوبية ، وبرغم ذلك استطاع أن يكون أصيلا ، وأقنعنا بأصالته بما استطاع أن يسمعنا من نبرة فردية جديدة صاغ فيها المعانى المألوفة ، فدل بذلك على انه يتمثل هذه المعانى تمثلا شخسيا ويعاينها معاناة شخصية فى أنسجة عقله وخلايا أعصابه وصميم وجدانه ، ولا يكتفى بتلقيها وتكرارها مما نظمه الشعراء من قبله .

ذلك هو الشاعر الملقب بالحادرة ، واسمه قطبة بن محصن ، من ثعلبة بن ذبيان بن غطفان العظيمة . وهذا هو نسيبه ، وهو يحتل الأبيات الثمانية الأولى من قصيدته ، وهى القصيدة الثامنة من كتاب المفضليات (١) :

(١) كتاب المفضليات الذى سنأخذ منه ستا من القصائد التسع التى اخترناها للدراسة فى كتابنا هذا ، وضعه المفضل بن محمد الضبي ، العالم الكوفى الجليل الذى عاش فى القرن الهجرى الثانى وتوفى سنة ١٧٨ . وهو من أعظم الرواة القدامى عدلا وفضلا ، وكتابه هو أقدم المجموعات الشعرية جميعا وأوثقها . وفيه عمد المفضل الى اختيار الجيد من أشعار المقلين ، ليعلمها المهدي ، تلبية لرغبة والده أبى جعفر المنصور . وقد قام على طبع المفضليات مع الشرح الكامل لأبى محمد القاسم بن محمد ابن بشار الأنبارى (المتوفى سنة ٣٠٥) ، المستعرب الانجليزى سير جيمز ليال ، على نفقة جامعة اكسفورد فى مطبعة الآباء اليسوعيين فى بيروت بين سنتى ١٩١٨ و ١٩٢١ . وطبعته هذه عظيمة الدقة رائعة التحقيق مستوفية لاختلاف الروايات والقراءات . وقد صحب المفضليات وشرحها القديم بترجمة قصائدها الى الانجليزية ، كما صحبها بعدد كبير من التعليقات والتفسيرات والفهارس المفصلة ، تدل على سعة علمه واخلاص جهده الذى استغرق منه السنين الطوال . واذا كانت الحاسة اللغوية تعوزه احيانا فتوقعه فى بعض الأخطاء ، فان هذا لا يقلل من اعجابنا بتعليقاته الحصيفة وتصويباته السديدة . =

- ١ - بَكَرَتْ سُمَيَّةُ بَكْرَةً فَتَمَتَّعَ - وَغَدَتْ غَدُوًّا مَفَارِقٍ لَمْ يَرْبَعِ
- ٢ - وَتَزَوَّدَتْ عَيْنِي غَدَاةً لَقِيَتْهَا - بَلَوَى الْبُتَيْنَةَ نَظْرَةً لَمْ تُقْلِعْ
- ٣ - وَتَصَدَّقْتُ حَتَّى اسْتَبْتِكَ بِوَاضِحٍ - صَلَّتْ كَمَا تُنْتَصِبُ الْغَزَالُ الْأَتْلَعُ
- ٤ - وَبِمَفْلَتِي حُورَاءَ تَحْسَبُ طَرَفَهَا - وَسَنَانَ حُرَّةٍ مَسْهَلٍ الْأَدْمُعُ
- ٥ - وَإِذَا تُنَازَعُكَ الْحَدِيثَ رَأَيْتَهَا - حَسَنًا تَبَشُّهُمَا لَذِيذَ الْمَكْرَعِ
- ٦ - بِغَرِيضٍ سَارِيَةٍ أَدْرَتْهُ الصَّبَا - مِنْ مَاءِ أَسْجَرَ طَيْبِ الْمُسْتَنْعِ
- ٧ - ظَلَمَ الْبَطَاحَ لَهُ أَنْهَالُ حَرِيصَةٍ - فَصَفَا النَّطَافُ لَهُ بُعَيْدَ الْمُقْلَعِ
- ٨ - لَعِيبَ الشَّيُولُ بِهِ فَأَصْبَحَ مَاؤُهُ - غَلَّاءَ تَقَطَّعَ فِي أَصُولِ الْخِرْوَعِ

هذه الأبيات الفائقة تستحق منا وقفة طويلة فحقق فيها ما شرحنا من واجب التعاون مع الشاعر والمشاركة الكاملة له ، ونجيد فيها الانصات الى ايقاعه وتنغيمه المطرب حتى نخلص الى عاطفته الشجية فنستجيب لها أقصى استجابة نستطيعها .

أما البيت الأول منها :

- ١ - بَكَرَتْ سُمَيَّةُ بَكْرَةً فَتَمَتَّعَ - وَغَدَتْ غَدُوًّا مَفَارِقٍ لَمْ يَرْبَعِ

لكن هذه الطبعة الثمينة نادرة الوجود ، ويجد القارىء بعض العوض في الطبعة التى نشرتها وكررت طبعتها مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر ابتداء من سنة ١٩٤٢ ، للأستاذين أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون . وهى تحتوى على اختصار للشرح القديم يبلغ فى كثير من الأحيان درجة الاخلال ، ولا يدقق فى اختيار ما اختار واهمال ما أهمل من تفسيرات المفسرين القدماء ، ولا يفى بحاجة القارىء الحديث كما وعد الأستاذان فى مقدمتهما . الا ان النص الشعري نفسه قد طبع طباعة صحيحة نظيفة خالية من الأخطاء المطبعية ، وهما على هذا يستحقان الشكر .

فيقوم في ظاهره على التقرير المباشر ، ويبدو غاية في بساطة السرد ، الى درجة قد تحملنا على الاكتفاء بمعانيه اللغوية القريبة ، فتصرفنا عن الانتباه الى ما يتضمن من حسرة قوية الحرارة ، وألم مر شديد اللذع ، وتصرفنا عن اجادة الانصاف الى ما يحتوى من نبرات ثلاث مختلفة ، أولاها تشمل الكلمات الثلاث الأولى ، وثانيها تتركز في الكلمة الرابعة ، وثالثها تشمل الشطر الثاني كله ، الأمر الذي يلزمنا في قراءة هذا البيت الواحد الظاهر البساطة ، بتنوع صوتنا بين هذه النبرات الثلاث .
واليك شرح ما نعى :

يبدأ الحادثة باخبارنا بأن محبوبته « سمية » قد بكرت بالرحيل ، ولكنه لا يكتفى بالفعل « بكرت » حتى يأتي بظرف الزمان « بكرة » . فما حاجته الى هذا التكرار والشعر الجاهلي قائم على ما ادعينا من الايجاز الشديد ، والبكور لا يكون الا بكرة ولا يكون ضحى ولا ظهرا ولا عصرا ولا مساء ولا عشيا ؟ أهذا مجرد حشو لاستكمال الوزن ؟

على اجابتنا على هذا السؤال يتوقف فهمنا للفكرة الرئيسية التي يقوم الشطر الأول عليها ، والتي تنبع منها عاطفته الغالبة . فهذه الكلمة الواحدة التي قد تبدو زيادة لا لزوم لها ، تنبهنا حين نحسن الاستماع الى نبرتها العالية ، الى أن الشاعر يجد في هذا البكور ذاته مرارة خاصة ، وان هذا البكور هو ما يثير شكواه هنا . فهذا التأكيد لبكورها يشير الى أن محبوبته المفارقة قد بكرت لهذا الرحيل أكثر من اللازم ، فهي اذن متشوقة الى رحيلها هذا متعجلة اياه مقبلة عليه بشغف ونفاد صبر .

هذا الشطر يقوم في حقيقته على تسليم الشاعر بأن محبوبته ليست المسؤولة الأولى عن هذا الرحيل ، فكأنه يجيب على اعتراض معترض

ينبهي الى أن قبيلتها هي التي قررت الرحيل ، وليس لها الا أن تتبع قبيلتها أينما حلت وأينما رحلت . فكأنه يجيب : هذا حق ، وأنا لا ألومها على الرحيل نفسه . لكن ما بالها مقبلة عليه بكل هذا التبكير والتشمير ، والتعجل والشوق ؟ الا يعرض لخاطرها لحظة انها ستخلف وراءها رجلا أحبها وأخلص الحب ، رجلا سيصعقه هذا الفراق ويقول له أيما ايلام ؟

هنا نحتاج الى قدر من الذكرى الشخصية حتى تقدر هذا المعنى بلذعه الخاص حق قدره . هل يذكر القارئ من صباه يوما أقبل فيه على رحلة مدرسية تستغرق أياما ، وتبعده عن بيته وأهله ، وكيف استيقظ لهذه الرحلة قبل ميعادها بساعات ، مبتهجا متعجلا قلقا ، يعد حقيبته ويحزم متاعه ويتحدث عن برنامج الرحلة ورفاقه فيها وما سيرون وما سيفعلون ، غير منتبه الى أمه الحائرة تطوف من حوله مضطربة جزعة ، متوجسة من هذا الفراق الذي سترغم على قبوله والذي سيحرمها ولدها زمنا ، وهو عنها لاه في ابتهاجه وتعجبه ونشاط استعداداته ؟

أما كاتب هذه السطور فيذكر ذكرى أشد مرارة ، لأنه لم يقبل فيها على فراق أيام معدودات ، بل على فراق سنوات طويلة ، ولم تكن من سنى السلم العادية التي لا يخشى فيها على الراحل أذى كبير ، بل كانت سنى الحرب العالمية الثانية . وذلك حين رحل الكاتب في أكتوبر سنة ١٩٣٩ ليتولى منصبه الأول كمحاضر مساعد في جامعة لندن . وكان في ريعان شبابه وقوة تفاؤله وعدم تفكيره في خطر الموت ، لا يأبه بما يحف رحلته من المخاطر ، وبخاصة اذ كان حريصا على ألا يضيع منه ذلك المنصب السانح اثر تخرجه في الجامعة المصرية . فهو يذكر كيف استيقظ

في قرية المصرية في فجر يوم الرحيل ، وماذا كان منه من الفرحة والتعجل
والثروة المرحية ، ويستطيع أن يفهم الآن ماذا كان من أبويه من الجزع
والروع ، وكيف ترك البيت قبل الموعد اللازم بساعتين كاملتين . ثم يذكر
صيحة أمه حين أقبل عليها يسلم عليها السلام الأخير : « بالعجل كده ! » .

هذه الصيحة من الأم : بالعجل كده ! أو صيحة كل مفزوع من وشك
البين حين تحل لحظة الفراق : بدرى كده ! ترينا ان تلك الكلمة التي
كرر بها الشاعر الجاهلي مادة الفعل لم تكن حشوا ولا اطنابا ، وترينا
أيضا كيف ينبغي أن نركز في نطق هذه الكلمة أعلى نبرة الشكوى
والعتاب ، والفزع والارتياح ، التي يودعها الشاعر كلماته الثلاث الأولى .
لكن نأتي الى قوله « فتمتع » لنسمع تبدل النبرة فجأة .

انظر أولا كيف أطال الشراح القدماء أنفسهم في شرح ما يعنيه الشاعر
بهذه الكلمة الواحدة ، تجدهم قد اتبهاوا الى انه يعنى بها عالما زائرا
مائجا من الخواطر . فقالوا : « تمتع ؛ أصب متعة من وداع وحديث
وسلام . فتزود من النظر اليها والسلام عليها والحديث معها . أدركها
واصب منها متعة من سلام ووداع وحديث ونظرة » .

ونزداد لشروحهم هذه فهما حين نقرأ في المعاجم ان المتعة والمتاع
ما يتبلغ به من الزاد ، والمتعة الزاد القليل والبلغة . فالفعل « تمتع » في
الاستعمال الأصيل لا يحمل معنى التلذذ السعيد كما نستعمله الآن ،
بل يحمل معنى التعزى والرضى بالقليل وقبول الأمر الواقع والاستفادة
منه في حدوده الممكنة . لذلك يستعمل القرآن الكريم المتاع والتمتع للذة
الحياة الدنيا ، ولا يستعملها للحياة الآخرة .

من هذا تفهم ما ذكرناه من تبدل النبرة . فالشاعر هنا لا يريد أن

يستسلم الى ما بدأ به الشطر من الشكوى والتفجع . بل يرغب نفسه ارغاما قويا يمثله فعل الأمر الذى يوجهه الى نفسه ، يرغبها على التجلد ، وعلى الحكمة . هو لرجولته البدوية لا يريد لنفسه أن تسترسل فى الشكاة والأنين ، ولحكمته العملية لا يريد أن يفسد لحظة الوداع — الوداع الذى لا يعلم متى يكون بعده اللقاء ، بل لا يعلم هل يكون بعده لقاء — بعتاب محبوبته ولومها على استخفافها بفراقه واهمالها لأمره . وهو بعد يتذكر انها صغيرة غريرة ، فيها ما فى الصبا من الأناية وسرعة الانقلاب . كما يرغب الأبوان نفسيهما على مثل هذا التذكر حين يؤلهما ما يديه ولدهما من سرور برحلته التى ستبعده عنهما وعدم اهتمام بما تسبب لهما من حزن وجزع . والكاتب يذكر من تلك التجربة التى قصها كيف ظل أبوه متشجعا متحاملا باسمه الى اللحظة الأخيرة ، لحظة تحرك القطار الذى حمل الكاتب الى ميناء السفر ، وفى تلك اللحظة انقلب وجه الأب فجأة وزاغت عيناه ...

نستطيع اذن أن نتصور الحادثة وقد كتم لوعته كنما عنيفا ، وأقبل على محبوبته الفرحة اللاهية باسمه يتصنع مثل جذلها ، ويشاركها اهتمامها بتفاصيل الرحلة المقبلة وأحلامها المثيرة . وقد كان رحيل القبيلة الى مرعى جديد من أهم الأحداث التى تحدث لها ، فكان فيه تخفيف لذلك الرتوب والملل الذى يسود حياتهم العادية ، فلا بد أن سمية كأمثالها ومثيلاتها من شباب القبيلة وجدت فيه اثارة قوية . ومحبتها فى أثناء هذا كله يطيل النظر اليها وينهبها بعينيه نهب المنهوم ، ويشرب صوتها الحبيب وحديثها العذب شرب الهيم . وأخيرا نستطيع أن نقدر حق التقدير هذه النبذة الجديدة ، نبرة التجلد وارغام النفس على الكظم والحكمة والاذعان ، واستغلال الفرصة الأخيرة الى أقصى حد متاح ، ينطق بها هذا الفعل

« فتمتع » ، وتأتى بعد نبذة الكلمات الثلاث الأولى فتقسم الشطر الواحد الى قسمين متموجين بين علو وهبوط .

على انه ان كان فى تلك الكلمة الرابعة قد أرغم نفسه على الاذعان والتجلد وعلى الإلتهاز الحكيم لهذه الفرصة الأخيرة يستغل كل قطرة منها للتزود برأى محبوبته ومسمعها قبل الفراق ، فهو يعود فى الشطر الثانى من البيت فينفجر بالشكوى بأشد مما فعل فى أوله . فان كان فى شطره الأول قد شكّا انها تعجلت فى الاستعداد للسفر بأبكر مما كان يلزم ، فهو هنا يشكو طريقة اقبالها بنفسه على هذا الرحيل المبكر . هى لم تقبل عليه بمجرد رضوخ للأمر الواقع الذى لا تستطيع له دفعا ، ولو فعلت هذا لخفف من ألمه كثيرا ، ولكنها أقبلت اقبال عزم وتصميم ، فغدت غدو مفارق ، أى متعمد للفارق عازم عليه مصمم على القطيعة ، ثم تزداد شكواه مرارة فى قوله « لم يربح » أى لم يقيم بالمكان . أفهكذا نسيت سريعا كل تلك الأوقات الهنيئة التى قضياها معا فى هذا المكان حين كانت قبيلتها تشارك قبيلته مورد الماء ؟ حقا انه لا يلومها هى على قرار الرحيل ، وحقا انه يدرك صغر سنّها وغرارة صباها ، ويسامح أنانيّتها وسرعة تقلبها ، ويفهم ابتهاجها بالرحلة المثيرة الى أرض جديدة ، لكن... أما كان ينبغى أن تبدى ولو قليلا من واجب الذكرى والاعتراف بما كان من سعادة الحب ؟ أهكذا تبخرت سريعا كل تلك الذكريات الحلوة ؟ هذا ما يشكوه الشاعر الجاهلى فى شطره الثانى ، ففكرته الرئيسية هى العجب من سرعان نسيان المرأة وسرعة انقلابها . وربما يتذكر بعضنا من صباه زمنا أحب فيه صبية ما حبا جارفا عنيفا ، وخيل اليه انها تبادله هذا الحب بنفس قوته ، ثم راعه منها الانقلاب السريع والنسيان التام حين عرض عارض ألهاها عنه وصرفها

الى ملهاة غيره . فعجب أشد العجب — حتى في سنه المبكرة — من
سرعة انقلاب هذا الجنس الذي يضرب بزئبقيته المثل في شتى اللغات .
فلنعد الآن قراءة البيت الأول لنستمع في نظمه لمصداق ما شرحنا من
الأفكار والاتصالات المتعاقبة ، ولنستقبل روعة ايقاعه وجرسه في
سلسلة تنغيمية يتعاقق فيها الايقاع والجرس في سحن البيان . هذا
البيان السهل الممتنع ، المتناهى الانسجام الموسيقى مع المضمون الصادق
الجار ، هو الميزة الأدائية التي سنشهداها في معظم أبيات هذه القصيدة
التي أعجب القدماء بها اعجابا كبيرا ، وفضلوها على كثير مما نظم
شعراؤهم المشهورون ، وان يكن منشؤها شاعرا مقلا لم يطر ذكره .
حتى كان حسان بن ثابت اذا قيل له : تنوشلت الأشعار في بلدة كذا
وكذا ، يقول : « فهل أنشلت كلمة الحويدرة ؟ » يعنى هذه العينية ، ويصغر
اسم منشئها للتلميح وفرط الاعجاب والمحبة . ولكن الروعة الموسيقية
التامة لهذه القصيدة لن تتجلى لنا من القراءة الأولى ، ولا من القراءة
العاشرة ، بل تحتاج الى أن نردد الأبيات مرارا حتى تستقيم على لساننا ،
وتسهل على أسماعنا ، ويزول ما في بعض ألفاظها وتراكيبها من عسورة
القدم وتعثر الغرابة ، حينذاك يتبدى لنا سحرها النغمى العجيب الذي
لا يستطيع ناقد أن يستكشف جميع أسرارها . ذلك هو سحر الشعر الخالد
الذي يظل كل تحليل عاجزا عن تمام تعليله .

ولكن لنتفت بنسوع خاص الى قلب الايقاع والنغم في الموجات
الثلاث ليحكى قلب الفكرة والعاطفة الذي شرحناه . والى جمال التنوين
الذي يأتي في آخر الكلمة « بكرة » فيقسم الشطر الأول الى فقرتين
موسيقيتين طويلة وقصيرة ، ويسمح للشاعر بإطالة الترجيع . والى جمال
التنوين الآخر الذي يأتي في آخر « مفارق » فيحدث رنينا ثانيا يلتقط

رئين التنوين في الشطر الأول ويردده ويسمح لعاطفة الشاعر مرة أخرى
بترجيع الأئين . ولنلاحظ ان كلا التنوينين يأتي في نفس الموضع المضبوط
من الشطر ، فيتجاوب الايقاع الداخلي تجاوبا منتظما بين كل من الفقرتين
الطويلتين وكل من الفقرتين القصيرتين في الشطرين ، هكذا :

بكرت سمية بكرتن ن ن فتمتعي

وغدت غدو مفارقتن ن ن لم يربعي

ثم لتألف الى روعة هذه العين التي تأتي رويا للشطرين ، وكيف
تساعد بجرسها الصوتي على خلق جو الروع والجزع الذي يريد الشاعر
اثارته ، وكيف تساعدنا الغينان المرددتان في قوله « غدت غدو » يغص
بهما الفهم في مرارة الشكوى . ثم لنستمع في الأبيات التالية الى تكرار
هذا الجرس العيني للروي المتكرر وكيف يربط البناء الموسيقي العام
للأبيات المتفرقة مضاعفا بتكرره جو الروع والجزع والشكوى . والآن
ننتقل الى البيت الثاني لنرى عودة الشاعر ، بعد انفجاره القوي في الشطر
الماضي ، الى التذرع بالحكمة واستغلال الفرصة الأخيرة بأنهم ما يستطيع
فندرك كيف قلب صوته أربع مرات في بيتين متعاقبين بين شكوى فكظم
فثورة فكظم آخر :

٢ - وتزودت عيني غداة لقيتها بلوى البئينة نظرة لم تقلع

هذا وصف رائع ، بليغ في اقتصاده ، لهذه النظرة المعينة ، بينه
الشاعر من فعلين اثنين ، أحدهما مثبت « تزودت » ، وثانيهما منفى
« لم تقلع » . فالشاعر قد انتهى من أشد انفجاره بالشكوى ، وهو يدرك
انه مقبل على فراق طويل لا يعلم متى ينتهي ، وربما لا ينتهي أبدا . فهو
يريد أن « يتزود » لهذا الفراق . وما أجمله من تعبير ، في بساطته وصدق

انطباقه على طبيعة حياتهم البدوية . كما يتزود المسافر بالطعام والماء لسفر طويل مجهود . أما تزود الحادرة فهو بنظرة طويلة جائعة منهومة الى محبوبته . نستطيع أن نتخيله وقد وقف هذه الوقفة ، يوسع من عينيه حتى تكادا تجحطان ، ويحلق في وجه محبوبته كأنه يريد أن يبتلعه ، أو كما نقول في أسلوبنا الحديث كأنه يريد أن « يطبع » صورتها على مخيلته طبعاً لا تمحى بعده أبداً . ونستطيع أن نتخيله وقد ظل واقفاً في مكانه كالمسحور حتى بعد تحرك ركبها وابتعادها واختفائها عن مدى البصر . وهو ينظر هذه النظرة الجاحظة المشدوطة الصعقة كأنه بادامتها يستطيع أن يستعيد الصورة المادية التي كانت ماثلة في هذا الفراغ أمامه . فهل يذكر أحدنا مثل هذه النظرة من محب جاء يودعه على محطة سكة الحديد وظل مسمرا في مكانه بعد تحرك القطار ؟

وتأمل الآن كيف ان « لوى البنية » ، وهو اسم المكان الذي كان فيه الوداع ، يزيد البيت صدقا وواقعية ، لأنه تفصيل جغرافي معين يجسم المنظر ، فيزيدنا اقناعا بأن الشاعر يتحدث عن تجربة مفردة وقعت حقا . والفن كله يقوم على التفاصيل المجسمة ، وهذه طريقته الصحيحة حتى في تثبيت المدركات العقلية المجردة . حقا اتنا لا نعرف هذا المكان الصحراوي المعين ، فلا تتبادر الى مخيلتنا صورته المعينة كما لا بد انها تبادرت الى سامعي هذا الشعر من قبيلة الشاعر . لكننا نستطيع أن نحل محله في ذكرانا مكانا معيننا نعرفه ودعنا فيه حبيبا راحلا أو ودعنا فيه محب مفزوع ، وليكن الرصيف رقم ٣ في محطة باب الحديد بالقاهرة .

وبعد فان « اللوى » يقوم لدى الجاهليين مقام « محطة سكة الحديد » عندنا تماما . لأن اللوى كما يقول الشراح هو منعرج الرمل ، أو حيث يفضى الرمل الى الجدد . ومعنى هذا اذا ترشنا في فهمه

انه المكان الذى تنتهى فيه كئبان الرمال المحيطة بمحلة القرية ، ويبدأ الطريق الصحراوى الصلب الذى عبده أقدام قوافل الابل من كثرة السير عليه . فبلوغ الركب هذا المكان معناه انتهاء « الحوارى » الفرعية التى تتخلل حلة الحى وانتهاء الشارع المؤدى من ساحة الحى الى الطريق العام الذى ستسير عليه القافلة والبء الجاد فى الرحلة الطويلة . وعند هذا اللوى كان الجاهليون يقفون وقفهم الأخيرة قبل الانطلاق فى الرحلة ويكون ما يكون من وداع ، تماما كما يحدث منا على محطات سكة الحديد . ومن هنا تفهم كثرة اشارتهم الى « اللوى » و « منعرج اللوى » فى أوصافهم للرحيل . وكأن الشاعر كان يعزى نفسه قبل الوصول الى اللوى بأنه لا تزال أمامه فرصة يرافق فيها محبوبته . ومن يدري لعله كان يمنى نفسه باطل الأمانى : أنه ربما يحدث حدث يشنى القبيلة المسافرة عن سفرها ، كما نمنى أنفسنا حتى اللحظة الأخيرة حين نمضى لتوديع حبيب يصعب علينا أن نصدق انه مفارقنا حقا . لكن ها هى ذى اللحظة الأخيرة قد حلت فى لوى البنية ، فاتتت تلك التعلات واتتت تلك الأمانى المخادعة وجد الجد وتحرك الركب . وظل الشاعر مثبتا فى مكانه يحدق فى الفراغ بتلك النظرة التى « لم تقلع » حتى بعد أن اختفت المحبوبة فى بطن الصحراء ...

أما وقد وصف الحادرة ، وصفه الموجز البليغ المشحون ، ساعة الوداع بما اكتنظت به من حسرة ورهبة ونظرة طويلة صعقة ، فانه يمضى فى أبياته القادمة الى أطراف من الذكريات الحلوة المرة التى يجتفط بها لتلك الأوقات الهنيئة التى قضاها مع المحبوبة أيام كانت قبيلتها مجاورة لقبيلته على مورد الماء ، ويطلعنا على لمحات من مفاتن تلك المحبوبة . فلنلاحظ اذن أن الأبيات القادمة ، وان جاءت فى ترتيب النظم بعد البيتين

الأول والثاني ، تتحدث عن أشياء سبقت ذينك البيتين في الحدوث
الزمنى ، أى انها ارتداد بالذاكرة الى الوراء واستعادة لذكرى الماضى ،
أو ما نسميه الآن بلغة القصة والسينما « فلاش باك » . فالشاعر قد
بدأ قصته بآخر فصولها حدوثا زمنيا ، وهو ساعة الوداع التى انتهى فيها
كل شئ ، ثم ارتد بذاكرته الى الماضى يذكر ما كان من علاقته بمحبوبته
قبل انتهاء هذه العلاقة . وهى طريقة روائية نعرف الآن قوتها الخاصة ،
اذ تستغلها قصصنا الحديثة استغلالا جيدا ، ولكن لها أمثلة فى شعرنا
القديم وفى القصص القرآنى أيضا :

٣ — وَتَصَدَّفْتُ حَتَّى اسْتَبْتُكَ بِوَاضِحٍ صَلَّتْ كُمُنْتَصِبِ الْغَزَالِ الْأَتْلَعِ
٤ — وَبِمُقَلَّتَى حُورَاءَ تَحْسِبُ طَرْفَهَا وَشَنَانَ ، حُرَّةٍ مُسْتَهْلٍ الْأَذْمُعِ

يخص الشاعر من محاسنها الجسمية شيئين يفتنانه أقوى فتنة :
جيدها الرشيق ، وعينيها الحوراوين . ويخص من خصالها النفسية
خصلتين تأسراهما أسرا تاما : مزجها الحياء بالجرأة فى دلالتها ، واسراعها
الى البكاء .

هذا الوصف بشقيه ، المادى والنفسى ، يقدم إلينا صورة عربية
صادقة العروبة ، لا تزال هى الذوق الشائع فيما يحبه أكثرنا من المرأة .
هذه المرأة التى « تتصدف » أى تعرض وتنحرف عنك ، وهى تفعل
ذلك تدللا ، وابداء للحياء الطبيعى أو المصطنع ، أو لعل الحقيقة فيه
انه يتكون فى آن معا من جزء طبيعى يصدر عن خجل صادق ، وجزء
متعمد يصدر عن قصد هادف الى زيادة تدلها . والمرأة « الصدوف »
هى التى يمتزج حياؤها بجرأة . ونحن نعرف هذا الطراز جيدا فى
نسائنا الوطنيات . أو لم تر الى احدهن تمشى متبخثرة فى ملاءتها

« الف » أو « توبها » ، مبقية هذا التبخر في حدود الحشمة لا يتعدها فيصير رقاعة وقحة . ثم تهز كتفيها هزة خفية تسقط الملاعة أو التوب من عليها « فستانها » وصدرها ، فتسرع الى سترهما جزعة متأوهة . أو تسارقك النظر من طرف عينيها ، فاذا حدقت فيها أسرعت بإشاحة وجهها وقد احمر خجلا صادقا . أو تقبل على الشباك فتتراءى لك ، أو تخرج من جانب الخباء ساعدها أو قدمها ، فاذا تأكدت انك رأيته أسرعت بالاختفاء في دعر نصف صادق ونصف متصنع .

ونحن هنا لا نصف سلوك امرأة فاجرة رقيقة ، بل نصف فتاة بريئة شريفة تدفعها غريزتها الأثوية فتحاول جهدها أن تقمعها ، وهذا سر ترددها بين الجراءة والحياء ، والاقبال والاعراض ، والمواجهة والانحراف . وان كنا على ثقة من أن كثيرين من القراء سيرفضون هذا الادعاء ويغضبون منه ويستنكرون ما نقول ، لأن الكثيرين منا للأسف الشديد لا يزالون يفضلون أن يعلقوا عيونهم عن حقائق الحياة ودقائق الطبيعة البشرية . ولا يسلّمون بأن شرف الفتاة وحياءها الصادق لا يمنعها من استغلال فنونها الأثوية في أسر الرجال دون أن تقصد الفاحشة فعلا أو تفكر فيها تفكيرا واعيا . ولكن لنعد الى شعر العرب القدامى الذين كانوا أكثر خبرة بالنفس البشرية وأكبر صراحة في وصف نوازعها ، لنرى ان فتاة الحادرة كانت تعتمد هذا الانحراف لتريه منظرها الجانبي « بروفيل » وتثنى جيدها حتى يبدو جماله على أتمه وأقواه فتنة . فليس كالتفاتة الجيد تنبيه الى ملاحظته ورشاقتة . هذا الجيد « الواضح » . أى الأبيض الناصع البياض : « الصلت » أى المشرق الساطع أو الأملس . غير الغليظ ولا كثير اللحم . ثم يشبهه في انتصابه بجيد الغزال أى ولد الظبي ، الأتلع أى طويل العنق . (ولك أن تقرأ قوله « كمنتصب » .

يفتح الصاد فيكون مصدرا ميميا بمعنى انتصاب ، وأن تقرأه بكسر الصاد فيكون اسم الفاعل ، ونحن تفضل القراءة الأولى لأنها أكبر تركيزا على الحركة نفسها) . وهو تشبيه عربي صميم لكثرة الظباء في الصحراء العربية القديمة ، ولكنه في نفس الوقت شامل الانسانية لأننا نجد في عديد من الآداب الأخرى ، حتى ليكاد جيد الطبى يكون رمزا عالميا لرشاقة الجيد وفتنة انتصابه والتفاتته .

أما ثانى البيتين فيقول ان عينيها حوراوان . والحدور لفظ يستعمله الكثيرون ولا يعرف حقيقة الا الأقلون ، حتى اعترف الأصمعي بأمانة بأنه لا يدري ما الحدور في العين . ويكتفى الشارحون عادة بأن يقولوا : هو شدة سواد العين في شدة بياضها . لكننا حين ندرس النصوص والمعاجم دراسة مقارنة تنتهي الى تصديق أبي عمرو حين ادعى ان الحدور الحقيقي لا يوجد في بني آدم وانما يوجد في عيون الظباء والبقر ، وهو أن تسود العين كلها ، وانما يستعمل للنساء على وجه التشبيه بالظباء والبقر . ومن هذا تفهم ان الحدور الحقيقي هو أن تكون الدائرة السوداء من المقلة واسعة جدا حتى تكاد تشمل العين كلها ، وأن يكون سوادها شديدا ليس مشوبا بلون آخر . ولهذه السعة وهذا السواد التام فتنة قوية يعرفها جيد المعرفة رسامو بعض مجلاتنا العربية الذين يبرعون في رسم هذه العيون النادرة الوجود ، أو التي يكثر وجودها في صغار الأطفال عنها في عيون الكبار (وهذا ما يجعل لعيون الأطفال سحرا خاصا غاطقا بالبراءة الآسرة) . وبعد فان شدة السواد هذه دليل على عروبتها الخالصة ، فصاحبها لم تختلط بها شية من دم غير عربي ، ففي هذا الذوق الجمالى نصيب من الاعتزاز القومى أيضا .

لكن كيف تنظر محبوبته بهاتين العينين الحوراوين ؟ هنا نجد يصف

نظرتها بما لا يزال أكثرنا يهيم به في نظرة المرأة العربية من النعاس والفتور والكسل . وبها تتميز عن كثيرات من النساء الغربيات ذوات النظرة الجريئة المباشرة . فان هذا الطرف الوسنان الذى يتحدث عنه الشاعر يصدر هو أيضا عن عنصرين ممتازين ، أحدهما أنوثة طبيعية ناعمة متراخية صادقة الخجل فهي لا تستطيع أن تنظر الى الرجل نظرة مباشرة طويلة ، وثانيهما تصنع عامد للفتور والاسترخاء والحياء علما منها بأن هذا يلهب من حب الرجل .

وسأظل أذكر حين عدت الى مصر بعد غيبة خمس سنوات كاملات في بلد غربي ، كيف فتنتني هذه النظرة المتكاسلة الخجول وألهبت قلبي ، من فتاة تصادف جلوسها أمامي في « الأوتوبيس » ، في يومى الأول بعد العودة ، فقد كنت حرمتها طويلا في غربتي ، حيث لم أكن أرى إلا عيوننا تنظر نظرة مباشرة سافرة لا خجل فيها ولا ضعف ، ولا تصنع لأحدهما . أما قوله « حرة مستهل الأدمع » ، فالحرة الكريمة أى ذات الأصل العربى الشريف ، ومستهل الأدمع هو مجرى الدمع وهو وجهها . فمعنى هذا التركيب ببساطة ان وجهها وجه عربى كريم ، خالص الجمال العربى . لكن لماذا لم يقل ببساطة « حرة الوجه » ، ولماذا اختار أن يشير الى وجهها بأنه المكان الذى يجرى عليها دمعا ؟ ترى هذا لمجرد الوصول الى القافية العينية ؟

حاشا لشاعريته الصادقة ! بل هو يريد الدموع خاصة ويتعمد ادخالها في صورته ، لأنها تسجل صفة في محبوبته تزيد بها هياما ، وهي اسرايعها الى البكاء وسهولة جريان الدمع على وجهها ، حتى سماه « مستهل الأدمع » بطريقة طبيعية لا اعتساف فيها ولا افتعال ولا تصيد لغريب الأوصاف أو تعمد لمعقد التراكيب . مرة أخرى نجد ان اكثارها من

استعمال هذا السلاح يصدر من ناحية عن ضعف أنثوى صادق سريع
الجزع ، ومن ناحية أخرى عن معرفة بمدى تفاذه في قلوب الرجال
اذ يذكرهم بذلك الضعف الطبيعي فترق له قلوبهم ويتركون ما كانوا
فيه من التأنيب والمشاحنة ، كما قال امرؤ القيس في بيت مشهور من
معلقته « وما ذرفت عيناك ... » .

كل هذه المعاني جميلة في ذاتها ، يؤديها نظمها المتقن أداء بارعا ،
في رقة وموسيقية شجية تبرز فيها حلاوة الذكرى ومرارتها . الا أن
القارئ العربي المعاصر لن ينفذ الى تمام جمالها الا اذا قام بعملين . أولهما
أن يرتد بخياله الى ذلك العهد القديم حين كانت هذه المعاني لا تزال غضة
لم يتذللها كثرة الاستعمال . وحين كانت تصدر صدورا صادقا عن بيئة
الشاعر الجغرافية . فما أكثر من لاكوا نفس هذه المعاني ونفس هذه
الصور لمجرد انها وردت في التراث الذي حفظوه ، وقد يكون منهم من
لا يميز بين العين ذات الحور الحقيقي — التي ازدادت ندرة عصرا بعد
عصر باختلاط العرب بغير العرب — وبين العين غير الحوراء ، وقد
يكون منهم من لم ير في حياته غزالا ولم يرقب التفاتة جيدة ، أو ان
كان رآه — في حديقة الحيوان مثلا — لم يثر فيه هذا احساسا حقيقيا
شخصيا قويا بمدى ملاحظته وفتنته . انما هي معان محفوظة وصور مأثورة
يكررها ويجترها لا عن شعور شخصي وتجربة فردية واقتناع حار بقيمة
ما يقول . فلم يعد لها الا رنين الأكلشيهات المحفوظة . أما الحادرة فهو
يصدر كل لفظ وكل تركيب عن معاناة شخصية صادقة في ذات نفسه ،
وعن تمثّل حي مطبوع على أنسجة مخيلته . تلمس هذا الصدق التام
والمعاناة الشخصية العميقة في نغمه المطرب المثير الذي صاغ به هذين
البيتين ، وان كنت كما ذكرنا آتفا ستحتاج الى أن ترددهما مرات كثيرات

حتى تصل الى تمام روعة انسجامهما وسحر عذوبتهما المقترنة بشجن الذكرى المشجية .

هذه المحاولة في العودة الى العصر القديم الذي كانت فيه المعاني والأخيلة والألفاظ والتراكيب لا تزال غضة قيسة هي محاولة يحتاج اليها القارئ ، الحديث كثيرا في قراءته للشعر القديم ، الذي لم يكد معنى من معانيه وصورة من صورته وتركيب من تراكيبه يسلم من التكرار آلاف المرات على طول التاريخ الطويل المكتظ بالتقليد والاجترار ؛ وهي محاولة صعبة ، تحتاج الى جهد ودأب حتى تتدرب أذننا على الاستماع الى الايقاعات والتنغيمات في عصر جدتها وطرافتها وتخليها مما داخلها فيما بعد من رثة الكذب والافتعال . فاذا بلغ القارئ المرحلة التي يقبل فيها تشبيها أو تركيبا معينا من شاعر قديم ، ويرفض نفس التشبيه والتركيب من ناظم معاصر ، ويستطيع أن يبرر رفضه وقبوله بما تسمعه أذنه من نبرة الصدق في نغم الأول ونبرة الاصطناع في نغم الثاني ، فإن ذوقه الأدبي يكون قد نضج حقا . نضرب لهذا التمييز الذي نريده مثالا ربما يزيد القارئ استجلاء لما نعنيه . فأنت أيها القارئ تستطيع ولا شك أن تميز بين الجمال الصادق الطبيعي لحسناء بدوية أو فلاحه ترتدى زيها البدوي أو القروي وتتجلى بحليها البدوية أو القروية ارتداء وتحليا صادقين طبيعيين لأنهما نابعان من بيئتهما الحقيقية ، وبين صنعة امرأة حضرية تتخذ هذا الزي والحلي لتذهب بهما الى حفلة تنكرية راقصة في أحد ملاهي المدينة أو ولائمها . مثل هذا التمييز بين الجمال الطبيعي الصادق غير المتكلف وبين الزخرف المصطنع المتطرف هو ما تقصده ونريده في مجال التمييز الذوقي بين التشبيه الواحد حين يستعمله شاعر أصيل وحين يستعمله ناظم مقلد .

لكن نأتى الآن الى المحاولة الأخرى التى نطالب بها القارىء العربى ،
حتى يزداد تقديرا لهذه المعانى ، وهى تزيد على الأولى صعوبة ، وهذه
هى : أن يحاول أن ينظر الى هذين البيتين نظرة قارىء غير عربى — قل
بنظرة قارىء غربى معاصر — غير متعود على هذه المعانى وعلى أن
توصف امرأة بهذه الأوصاف . وفائدة هذه المحاولة انها تنتزعنا من ذوقنا
القومى المسيطر الذى تقبله ولا نستغربه ولا تناقشه ، والذى نعدّه
أمرا طبيعيا حتى ليخيل إلينا انه صفة انسانية شاملة أو نزعة طبيعية
مستقرة . فاذا نجحنا فى هذه المحاولة الصعبة أدركنا فجأة مدى ما فى
ذوقنا القومى هذا من تفرد وخصوصية وغرابة ، وتجلى لنا على أتم
طرافته وأقوى تميزه ، فكان لهذا وقع فذ لا يقدره الا من خبره .
وهنا أستعين برد الفعل الذى كان يحدثه هذان البيتان حين أدرسهما
لطلبتى الغريبتين فى جامعة لندن . كانوا يقبلون مباشرة تشبيه الحادرة
لعنقها الطويل المنتصب بعنق الغزال ، لأن هذه صورة عالمية للعنق الرشيق
كما ذكرنا . وكانوا يقبلون بسهولة اعجابه بشدة سواد مقلتيها ، لأنهم
عودوا على أن يعجبوا بما يسمونه « الجمال الحالك dark beauty »
المثل فى سواد العين والشعر ، كما يعجبون بالنوع الأكثر شيوعا
عندهم من زرقة العين وشقرة الشعر ، وان يكن « الجمال الحالك »
عندهم مقترنا بظلال من الغرابة والأجنبية تناقض ما يقتزن به فى الخيال
العربى من صدق العروبة وما تثيره هذه من الثقة والاطمئنان القومى .
وفى أدبهم أمثلة مطربة للاعجاب بهذا الجمال اعجابا لا يخلو من الدهش
والتوجس . أما سائر معانى شاعرنا وأوصافه فكانوا يستغربونها
ولا يقبلونها الا كمثال على ذوق أجنبى طريف يشهد باختلاف الأذواق
فى هذا الجنس البشرى العجيب التعدد .

فهذه الأنثى « الصدوف » كانوا لا يفهمونها تماما ويستكثرون فنونها في الاعراض والانحراف . وهذا السواد الواسع في العين ، وان قبلوا لونه ، كانوا لا يقبلون حجمه الزائد ، ويرون هذا أقرب الى عيب الجحوظ ، ويستدلون بأن عين البقرة في اعتقادهم توهم بالغباوة وبلاذة الطبع وقلة الذكاء . وهذا الطرف الناعس الفاتر كانوا يستغربونه ، حتى أرجعه بعضهم الى كثرة إصابة العين بالرمد وسائر الأمراض التي تضعف النظر في بلداننا الشرقية ! وكان ظنهم هذا يزداد يقينا حين يقرأون شعر شعرائنا القدامى عن العين « المريضة » والعيون التي في طرفها « مرض » ! وهذه الإشارة الى كثرة الاسراع باغداق الدمع كانوا لا يرتاحون اليها ويظنونها هي الأخرى مسرفة الى حد يمجونه ويستثقلونه .

هذا هو رأى الآخرين في ذوقنا الذى نكاد لا نناقشه . والسبب بطبيعة الحال هو انهم — فى عصرهم الحديث ، وليتذكر القارىء اننا نصف رد الفعل عند القراء الغربيين المعاصرين — متعودون فى المرأة على طراز مختلف من الخصال والسلوك . فالمرأة عندهم أكثر جرأة واقداما واستقلال شخصية وأكبر اعتدادا بنفسها وأقل اعتمادا على ضعفها الطبيعى . وهى لذلك أقل اتصافا بالحياء وتصنعا له . تلقاك فلا تنحرف ولا تميل ولا تهتز ولا تبختر ولا تخالسك النظر ، بل تنظر اليك فى عينيك نظرة مباشرة صامدة ، وتمد يدها اليك مصافحة فى قوة وثقة واعتداد ، وتحريك تحية عادية وتعاملك معاملة الند .

وسبب هذا كله انها لا تفكر فيك من زاوية الجنس الواحدة كما تفعل معظم نساءنا ، وانها تشعر باستقلالها الاقتصادى عنك وعدم حاجتها للخضوع الى سيطرتك . ليس معنى هذا انها لا تعرف الدلال حين تحتاج اليه ، لكن فنونها فى الدلال مختلفة كثيرا فى أنواعها وطرق

أدائها ، وهى بعد لا تستعمله مع كل من تلقاه من الرجال بل تحتفظ به
لمناسباته الخاصة ، فهى لا تكثر من الإعراض والانحراف ولىّ الجيد
وهزّ الأكتاف ورفيف الجفون كأجنحة الفراشة كما تفعل المرأة المتدلة
عندنا أول ما ترى رجلا ينظر اليها . وهى لا تكثر من البكاء ولا تسرع
اليه كما أحست بضجر أو شكاة أو ألم أو حزن أو كلما حاول الرجل
مناقشتها أو معاتبته . بل تدخر دموعها للمواقف الشديدة حقا فى حياتها .
ولعل أحد هذه المواقف يفجأها وأنت معها فستأذّنك وتنسحب الى حجرة
النوم أو الحمام تبكى ما شاءت ثم تعود اليك بعد أن تجفف دمعها .
وربما يعيش أحدنا فى بلد من بلاد الغرب سنوات لا يرى فيها امرأة
واحدة تبكى !

ما زلت أذكر حين عدت الى وطنى بعد اغتراب سنوات طويلة كنت
فيها قد نسيت سلوك نساءنا حين يلقيّن رجلا . وكيف استغربت أنا أيضا
هذا السلوك فى المرة الأولى التى صادفته بعد عودتى . ثم رجعت الى
الذكرى وتحرك فى ذوقى القديم — هل أقول الأصل ؟ — فافتنت
به افتتانا قويا بل افتتانا مضاعفا ، وما أسرع ما نسيت ايمانى المكتسب
بمساواة الجنسين وعدت أفضل سلوك نساءنا الضعيفات المستغلات
لضعفهن . فان يقل بعض القراء ان هذا يدل على اننى لم أستكمل بعد
أسباب التطور والرقى فأنا لا أعارضه فيما يقول ، وما أكثر ما يغلب
الطبع الطبع !

بعد هذا ينساق الحادثة الى وصف جمال ابتسامتها وعذوبة ريقها ،
فى الآيات الأربعة التالية ، وفيها يبلغ قمة حيويته ويبلغ تنغيمه ذروة
العذوبة المرقصة :

- ٥ — وإذا تُنازَعَكَ الحديثَ رأيتها حسناً تبسمُها ، لذيذَ المَكرَعِ
٦ — بغيرِض ساريةٍ أدركته الصُّبا من ماء أُسجَرَ طيبِ المستنقعِ
٧ — ظلم البطاحَ له انهلالُ حَريصةٍ فصفا النطافُ له بُعيدَ المُقلعِ
٨ — لعب السيولُ به فأصبح ماؤه غللاً تقطعُ في أصولِ الخِرْوَعِ

في مواجهة هذه الأبيات المسكرة نجد من الصعب علينا أن نحفظ بهدوء الناقد المتزن الذي يبنى تقويمه للشعر على تحليل دقيق ولا يلجأ الى صيحات انفعالية تأثيرية . ولكن نبذل جهدنا في تملك انفعالنا فنقول : ان هذه الأبيات تقوم على تشبيه واحد يذكر لنا الشاعر جوانبه المتعددة ، فيضعه فيما يسميه البلاغيون استعارة تمثيلية . فهو يشبه عذوبة فمها بماء المطر الذي تزل على بقعة زكية من بقاع الصحراء . ولكن الشاعر مع هذا التفصيل لا يقول لنا كل شيء ، بل يكتفى في كل عنصر من عناصر صورته بلمسة سريعة مركزة ، مكثفة مشحونة ، ويترك لنا نحن أن تتم بناء الصورة ونستوفي كل احياءاتها ، وأن نستجيب لظلال المعاني ودقائق الاستدعاءات التي تستدعيها ألفاظه بمعناها الثانية ، أو معناها « الذي بين السطور » ، وبتنظيم ايقاعها وجرسها . فليتذكر القارئ ما قلناه في أول هذا الفصل من ضرورة التعاون والمشاركة بينه وبين الشاعر وبخاصة في قراءة الشعر القديم . ولننظر على هذا الأساس نظرة تفصيلية في هذه الأبيات . محاولين أن نستخرج ما نستطيع من المعاني الثانية والعواطف الدقيقة والاستدعاءات المحتشدة التي كانت مرتبطة بكل كلمة من كلماتها حين يسمعا العربي في ذلك العصر والمكان .

يبدأ الشرح القديم شرحه للبيت الأول بأن يقول : « منازعتها الحديث محادثتها اياه » . وهذا مثال طيب على الشرح اللغوي المخل . فإنا ان

اكتفينا بهذا الفهم لعبارته « واذا تنازعك الحديث » ضاع علينا موضع الجمال الحقيقي في هذا التعبير . فقول الحادرة « تنازعك الحديث » ليس معناه « تحادثك » وحسب ، وإلا فلم لم يقل « تحادثك » وينته ، والشعر الجاهلي يمتاز بالايجاز ولا يأتي بكلمة واحدة لا لزوم لها ؟ فلنأمل نحن في الصورة الكاملة التي تستثيرها عبارة « منازعة المرأة الرجل الحديث » حين يستعملها من يعنيها ولا يطيل عبارته لمجرد التشديق . هي « تنازعك » اياه في أخذ ورد ، وتمنع وقبول ، وتصريح وتلميح ، ورضا ثم رفض ، وجرأة يتبعها حياء ثم حياء تتبعه جرأة ، فكأن الحديث بينك وبينها حبل تتجاذبانه ولا تريد هي أن ينقطع فكلما شددته أرخته ، ولكنها لا تريد كذلك أن يتهدل الى حد يعرضها للخطر فكلما ارتخى عادت فشده . مستعملة في ذلك كافة فنونها الأثوية الغريزية والواعية في دلال يحيرك ويزيدك بها افتتاقا . تراك وقد عقد الخجل لسانك فتشجعك بالكلمة الجريئة ، ثم تراك تجيبها بالسؤال الصريح فتراوغك بمهارة الطبى النافر . فان تهورت في مطاردتها أوقفتك عند حدك بالزجرة الحازمة . فان علت فلجأت الى التلميح الماكر اجابته بتلميح لا يقل عنه مكرا ولا يدع لك اليها سبيلا . حتى اذا أحست بأنها قد تمادت في التلاعب بك حتى بدأت تياس أو تضجر عادت فاسترضتك بإبتسامتها الحلوة الرائعة التي ذكرها الشاعر في شطره الثاني ، تشرق بها أسارير وجهها الصبوح فيذوب أمامها غضبك وتعود كأعظم ما كنت تولها بها . فان ظن القارئ أننا أسرفنا في فهم المعاني المقترنة بهذا التعبير « تنازعك الحديث » فاننا لم نتجح بعد في اقناعه بضرورة استقصاء المعاني الثانية والظلال الكاملة التي تشحن بها التعبيرات الشعرية حين يستعملها شاعر يعنيها ويقصد استثارته في نفوس سامعيه وقرائه . لسنا نعنى ان السامع أو القارئ يقف ليعدد كل هذه المعاني والظلال ، لكنه

لا شك يستحضرها استحضارا سريعا مزحما مكثفا يجعل للتعبير « شحنة » فكرية وعاطفية خاصة تمسه مس شحنة الكهرباء ، ان كان ذا حساسية متفتحة للشعر . وتوالى هذه الشحنات المتتابعة هو ما يعطينا الاهتزاز الخاص والارهاق القوي . والمتعة العظيمة المتميزة التى نحصل عليها من قراءة الشعر .

هنا أيضا فى سردنا لفنونها فى منازعة الرجل الحديث لم تقصد امرأة خليعة متبذلة ، بل قصدنا — وان غضب الغاضبون — فتاة عادية على نصيب من الحياء والاستقامة ، لكن غريزتها الأثوية الدافقة تدفعها الى استغلال قواها فى الانغراء ، وليست هذه المنازعة صادرة عن مبارزتها للرجل وحده ، بل هى صادرة أيضا عن مقاومتها لغريزتها تلك بسدود العقل والحكمة والتقاليد . ومن طريف ما حدث اتنا حين نشرنا منذ سنوات تحليلا لهذه الأبيات الأربعة فى إحدى المجلات ، كتب أستاذ جليل ينكر منا أن تنسب هذه الصفات الى نساء الجاهلية ، ويقول انها انما تنطبق على امرأة من نساء عصرنا هذا تدربت على الكيد والدهاء . كأن الأئمة الخالدة لم تعرف فنون الانغراء ولم تمارسها ممارسة تمتزج فيها البراءة بالمهارة والحياء بالجرأة الا فى قرننا العشرين !

والآن ، بعد كل هذا التنازع ، وبعد هذه البسمة الراضية المسترضية ، سمحت له بأن يقبلها ، وهو يصف طعم ريقها العذب بأن يقول « لذيد المكرع » . والمكرع هو المصدر الميمى للمكرع ، وهو الارتشاف من الماء العذب الطيب ، فهنا استعارة شبه فيها ريقها بالماء اللذيد ، أما فى آياتها الثلاثة التالية فهو يفيض فى وصف المشبه به فيذكر لنا انه ماء سائغ شهى نزل من سحابة مطرة على واد زكى طاهر من أودية الصحراء . ونريد الآن أن نتبع أوصافه التى يحقق بها تمثيل الاستعارة

وأن تتأمل مليا فى الصورة الطبيعية الرائعة التى يرسمها ، لنرى كيف يتخير كل كلمة من كلماته بحيث تضيف الى المنظر عنصرا جديدا ، فليست منها كلمة واحدة جاءت عبثا . ونريد أن نبذل الجهد الواجب حتى نستخرج من كل كلمة ما نستطيع من معانيها الثانية المرتبطة بها ، وما كانت تثير فى نفوس سامعيها فى ذلك العصر والمكان من استدعاءات فكرية وعاطفية . وبذلك — وبذلك وحده — نحصل على الشحنة الشعرية الكاملة التى تتضمنها كل كلمة ، أو الأخرى بنا أن نقول : نحاول أن نحصل على أقصى شحنة مستطاعة بعد مرور هذا الزمن الطويل وتغير الأحوال البيئية والثقافية .

٦ — غريز سارية أدركته الصبا من ماء أسجر طيب المستنقع

يقول انه ترشف تلك القبله كأنه يترشف من « غريز سارية » . والغريز هو الطرى من كل شىء ، تقول اللحم الغريز ، والماء واللبن الغريز . وهو يعنى ان هذا المطر قريب عهد بالسحابة التى أسقطته ، أى انه لم ينزل منها الا منذ مدة وجيزة ، ولم تمض على نزوله أيام طوال ، فهو اذن لا يزال طازجا لم يأسن ولم يتسنه ، ولم يلوثه ورود الانسان أو وحوش الصحراء ، وهذا بالطبع أنظف له وأزكى .

ولكن أى سحابة هذه التى نزل منها ذلك المطر ؟ هى سحابة « سارية » أى سحابة جاءت ليلا . ولم يختار الشاعر سحابة تجىء بالليل لا بالنهار ؟ أليس السبب الذى نستنبطه هو أن هذا أبرد لمائها ، لم تسخنه حرارة الشمس ، فهو بارد سائح طيب المذاق ؟ أضف الى ذلك ان فى تخير الليل زمنا لقصته اشاعة لروح الدعة التى يريد أن ييثها فى صورته ، فالليل فترة الهدوء والخفض ، تنتهى فيه جلبة النهار وضجيجه ، وتسكن

صراحات حياتنا الكادحة ، وتلتبس كنفنا فأوى إليه ونستلهم منه الحنان .
الوداع والمرحمة السابغة . الليل اذن، ينسجم بصفائه وطراوته وبرقته
وراحته وسعاداته الخاصة مع الصورة الصحراوية التى يريد أن يرسمها
لنا ، وينسجم أيضا مع حالته النفسية التى أحس بها حين انتهت كل تلك
المنازعة الجاهدة التى ذكرها الى ابتسام محبوبته له وتقبلها اياه .

لهذا جعل الماء غريضا ، وجعل سحابته سارية . ولكن هذا ليس كل
شئ ، بل هو يتخير الريح التى تحمل هذه السحابة ، فيجعل الريح التى
تجلبها هى « الصبا » . وانما خص الصبا ، كما يقول الشرح القديم ،
لسكونها ولينها ولأن المطر يأتى بها سهلا . ونحن نعرف السبب من
معلوماتنا الجغرافية ، فالصبا أهدأ الأرياح العربية وأقلها عاصفة ، لأنها
تهب على شبه الجزيرة العربية من الشرق ، عبر القارة الآسيوية ، فتكون
القارة قد استنفدت معظم حداثها ولا تخلص الى شبه الجزيرة الا وقد
تبدد رعداها ، المزمجر وبرقها المخيف ولم يبق من مطرها الا قدر رحيم
لا ينتج طوفانا كاسحا مدمرا كالذى تنتجه الرياح التى تهب رأسا من
الجنوب عبر المحيط ، وهى الرياح « الموسمية » . ففكر اذن فيما تشيعه
هذه الكلمة الواحدة « الصبا » فى جو الصورة من الرقة والوداعة
واللين ، ومن الخير غير المقترن بالدمار والهلاك . واعرف فى هذا سببا
من الأسباب التى أحب لها العرب ريح الصبا ، وأكثروا من ذكرها فى
أشعارهم المليئة بالرقة والحنان .

ولكن كيف جلبت الصبا هذا المطر ؟ يقول الحادرة انها « أدركته » ،
أى استخرجته من السحابة كما يستخرج الحالب اللبن من الضرع ،
فما مغزى هذا وما فائدته فى بناء الصورة ؟ كيف يستخرج الحالب
اللبن ؟ انما يستخرجه بأن يلمس ضرع الحيوان لمسا دقيقا يجمع بين الحركة

القوية والممس اللطيف الرحيم . انظر كيف تأتي البدوية أو الفلاحة الى ناقتها أو بقرتها لتحلبها ، فتهدىء أولا من روعها وتبتعث حنانها — أو « تحننها » كما تقول في قرانا المصرية — بأن تحدثها حديثا رفيقا وتناجيا مناجاة لينة وتربت على جلدتها برفق وحلب ، ثم تمد أناملها فتدلك ضرعها في مس مرهف دقيق قضت أسابيع في تعلمه والتدرب عليه . فان ظننت ان هذا عمل سهل يستطيعه أى انسان دون تدريب فحاوله وانظر هل تنجح في استدراار قطرة واحدة . تأمل اذن هذه الكلمة الجديدة « أدوته » التى لم يأت بها الشاعر عبثا ، بل هى تضيف عنصرا جديدا الى الجو الذى يريد أن يخلقه ، من اللين والشفقة والرفق والتحاب والاستجابة المطيعة الراضية . وهى أيضا بإشارتها غير المباشرة نالى اللبن — وهو الغذاء الأساسى لعرب الصحراء — تضاعف من استدعاءات الخير والبركة والرزق المقترنة بماء المطر . وبعد فان ماء المطر هو الذى يعطى الحلوبة الشراب الذى تروى منه وينبت العشب الذى تطعم به ، فيؤدى في النهاية الى اللبن الذى تغذو به وليدها والذى يفيض خيره العميم على الناس . والشاعر اذ تنصت أذنه الى ذلك الصوت المطرب صوت قطرات المطر تسقط على الأرض ، يشعر بنفس اللذة والسعادة التى ينصت بها الى صوت شخب اللبن اذ ينبجس من الضرع الى الاناء .

أما وقد فهمت هذه المعانى والظلال والاستدعاءات التى تقترن بها الألفاظ الأربعة التى استعملها الشاعر في شطره الأول من هذا البيت ، ففكر الآن في حقيقة هامة هى التى سترشدك الى القوة الشعرية الخاصة التى كانت له لدى سامعيه الأوائل . وهى انهم لم يكونوا يحتاجون الى كل هذا الشرح الذى بسطناه كي يقرنوا كل لفظة بمقترقاتها ، بل كانت

هذه المقترنات تتوالى على ذاكرتهم ووجدانهم تواليا سريعا مركزا مكثفا مشحونا ، ومن هذا التوالى كما قلنا آتفا تنتج الكهرباء الخاصة التى تعطى قراءة الشعر لذتها الخاصة . ومعزى هذا ان حاجتنا الى هذا الشرح تقل بالضرورة من عنف مس الشعر لنا . وسيلنا الوحيدة الى تلقى هذا العنف — أو أكبر مقدار مستطاع منه — هى أن نقرأ هذا الشعر مرارا عديدة ونزيد ألفتنا به حتى تتوالى شحناته على وجداننا تواليا يشبه أو يقارب تواليها على سامعيه القلماء . ولكن كلما ازدادت قراءتنا فى الشعر القديم فازددنا ألفة له تزايدت مقدرتنا على الدخول السريع فى عالمه الاتفعالى الخاص . هذا الدخول نستطيعه بنصيب أكبر من السرعة حين نقرأ شعرنا العامى المعاصر المكتوب بلهجتنا الدارجة ، لكن لا سبيل لنا اليه فى الشعر القديم الا بكثرة القراءة وتكرار المحاولة واستمرار التدريب . هذا اذا كنا نطمح أن نحصل من الشعر القديم أكبر لذته الفنية المستطاعة ، ولا نكتفى بمعانيه القريبة . هذه المحاولة المتكررة والتدريب المستمر يحتاجان فى مرحلتهما الأولى الى قدر من استعداد التأثر وطواعية الاستجابة ، وهذه حقيقة نسلم بها ولا نمارى فيها ، لكنها تنطبق على تعلمنا للتقدير الفنى فى جميع الفنون ، ولهذا يقول الانجليز ان تقدير الفن عمل من الايمان ، يعنون أن المبتدئ يحتاج الى مرحلة من الاستسلام الذوقى قبل أن تنمو مقدرته الحقيقية على التقدير. الفنى الكامل . أما اذا أصر منذ البدء على ألا يرى فى سيمفونية لبيتهوفن أو تمثال ميكائيل انجلو أو رسم لدافنشى أو قصيدة لشكسبير ما يراه فيها الخبيرون ، فانه بطبيعة الحال لن يرى فيها شيئا أبدا الأبدى .

ماء طرى طازج لم يتأسن ، جاءت به سحابة رحيمة تسرى بالليل.
الهادىء الوديع ، حملتها الين الرياح العربية وأكثرها سكونا ، وأسقطت.

ماءها المبارك برفق وحذب . ولكن أين أسقطته ؟ يأبى الحادثة الا أن يتخير مكانا يصلح خير صلاح لهذا الماء البارد العذب الهنيء ، فيقول انه « طيب المستنقع » ، أرض من الصحراء زكية طاهرة ليس فيها خبث ولا دنس يلوث هذا الماء ، وكلما طاب الموضع من الأرض طاب له الماء كما يقول الشرح القديم .

لكن ما قوله « ماء اسجر » ؟ لك هنا أن تختار بين قراءتين ، في أولاهما تضع كسرة واحدة تحت « ماء » ، فيكون مضافا الى « اسجر » ، ويكون الأسجر هو الغدير الحر الطين ، أي الطيب الطين . ومغزى هذا ان هذا الشاعر الجاهلي لتمام صدقه وواقعته لا ينهى أن بقرار هذا الغدير الذي استقر فيه ماء المطر طينا ، لكنه طين حر ، والحر من الرمل والطين الطيب ، والطيب ضد الخبيث ، هذا الطين اذن لن يدنس الماء ولن يفسد طعمه .

وفي القراءة الثانية تضع كسرتين تحت كلمة « ماء » أي تنونها ، وتخفف همزة اسجر فيستقيم الوزن . وعلى هذه القراءة تكون اسجر صفة للماء ، والماء الأسجر هو الذي يكون فيه قليل من الكدرة . وعلى هذه القراءة أيضا يروى الشاعر الجاهلي بصدقه ولزومه حد الواقع وعزوفه عن المبالغة غير المعقولة ، دالا بذلك على شاعريته الصادقة ، وصغار النظامين هم الذين يلجأون الى المبالغة غير المعقولة يظنون انهم بها يقوون من تأثير نظمهم . فهو يعترف لنا بأن هذا المطر على صفائه الأصلي قد تكدر بعض الشيء حين نزل من السماء فخالط الأرض ، والأرض لا تخلو من قدر من التراب والرمل مهما تكن حرة . وهو يصدق هذا يزيدنا به اعجابا — ان كنا ذوى ذوق أدبي ناضج — ولا يشين من صورته ولا يقلل من قوة أثرها المقصود ، ويقنعنا بأنه

يصف منظرا حقيقيا ولا يخلق عالما رومانسيا لا وجود له الا في محض
أوهامه ، وبهذا أيضا نكون أكبر استعدادا لتصديقه حين يدعى لنا
فيما بعد أن هذه الكدرة لم تلبث أن زالت تماما . فلننظر الآن كيف
يحملنا في يته القادم على قبول ادعائه هذا :

٧ — ظلم البطاح له انهلال حريصة فصفا النطاف له بعيد المقلع
يفعل هذا بكلمتين اثنتين ، قوله ان المطر جرى على « بطاح » ،
وقوله انه « حريصة » . أما البطاح فجمع أبطح وهو كما يقول الشرح
القديم بطن الوادي يكون فيه حصى صغار . لكننا نسأل : ما فائدة
هذه « الحصى الصغار » ؟ هذه الحصى الصغار ، كما نعرف من علمنا
الحديث ، تساعد على ترشيح الماء وترسيب ما فيه من الأكدار ، وامرار
الماء في مستودع يكون فيه حصى صغار طريقة لا تزال متبعة في تصفيته ،
لأن الماء اذ يندفع عليها فيصطدم بها تعوق من جريان الأكدار العالقة
به وترسبها الى القاع . لهذا يسقط الشاعر مطره على بطاح ، لا على
أودية خالية من الحصى ، وهو بالطبع لم يكن يعرف السبب العلمى الذى
نعرفه لهذه العملية ، لكنه لخبرته الطويلة بأحوال الصحراء أدرك ان
المطر الذى ينزل على البطاح ويجرى عليها قبل أن يستقر في غديره يكون
أسرع الى التنقى والصفاء . وسامعوه الأوائل كانوا هم أيضا يعرفون
هذه الظاهرة ويستدعونها الى ذاكرتهم استدعاء مباشرا أول ما يسمعون
الكلمة المشحونة « بطاح » .

أما « الحريصة » فهي المطرة التى تحرص وجه الأرض أى تقشره .
ولكن المطر لا يحرص وجه الأرض الا اذا كان نزوله على أرض صلبة ،
أما اذا نزل على أرض رخو متربة فان ترابها يتشربه ويختلط به فيلوته
تلوثا شديدا ويحواله الى حمأة سريعة العفن . فحين جعل الحادرة مطره
يسقط على أرض صلبة فيقشرها ، أى ينتزع منها القطع الصغيرة من

الحجارة التى تعلوها ، فانه قد قلل من الكدر الذى لابد أن يختلط به الى أدنى حد نستطيع تصديقه ، وبخاصة حين تتذكر ان هذه الحجارة ، بالإضافة الى أنها لا تلوث الماء كما يلوثه التراب ، سترسب بسرعة الى القرار حين تقل سرعة الماء . لا غرو أن نسرع بتصديقه حين يدعى لنا فى آخر شطره الثانى أن نطاف هذا المطر أى مياحه قد صفت من جميع أكدارها « بعيد » المقلع ، أى بعد اقلاع السحابة وانتهاء نزول المطر بمدة وجيزة . وانظر هنا أيضا كيف ان هذا الشاعر حين استعمل صيغة التصغير لظرف الزمان « بعد » فانه عنى بها معنى دقيقا محددا ولم يحور اللفظ لمجرد اطاعة الوزن ، فقوله « بعيد » لا « بعد » هو اللفظ الصائب الذى يقصده بالضبط .

لكن استعماله للحريصة ، وبخاصة اذ قال « انهلال حريصة » ، والانهلال هو شدة صوب المطر ، قصد به شيئا آخر يزيدنا اعجابا بصدقه وواقعيته . فهو على الرغم من محاولته أن يشيع فى أبياته جو اللين والرفق والمرحمة ، لا ينكر ان نزول المطر ، اذا كان يحتوى على قدر كاف من الماء يرحب به الناس ويسعدون له ، لابد أن يكون فيه شيء من العنف ، لكنه اذ سلم لنا هذا التسليم ، يجعلنا أسرع اقتناعا بالنهاية السعيدة المرحمة التى سينهى بها صورته بعد ذلك العنف المؤقت ، كما سنرى فى بيته الثامن . أما قوله ان هذا الانهلال قد « ظلم » البطاح ، فلك أن تفهم منه أحد معنيين . اما ان هذه المطرة قد ظلمت البطاح لأنها جرت فيها وأحدثت فيها ما أحدثت من القشر دون أن تبقى فيها ، بل تركتها واستقرت فى ذلك الغدير بعد أن خلفت فيها أكدارها مختلطة بحصاها الصغار ، وأصل الظلم وضع الشيء فى غير موضعه . (ومثيل هذا الاستعمال أن نقول ان النيل يظلم بلاد الحبشة ، لأنه يجرى على

أرضها ولا يبقى فيها بل ينتهي الى مصر ليخصها بخيره وخصبه) .
واما أن تفهم منه — وهو ما تفضله — ان هذه المطرة جاءت في غير
وقتها ، يقال أرض مظلومة أى أصابها المطر في غير وقته ، فيكون لهذا
مغزى سنتيينه بعد قليل .

نأتى الآن الى بيته الأخير في هذه الصورة ، لنرى انه لم يكتف بكل
ما مضى من عناصر صورته ، حتى أضاف اليها في بيته هذا :

٨ — لعب السيول به فأصبح ماؤه غللاً تقطع في أصول الخروع
أضاف اليها عنصرين جديدين ، أحدهما اللهو والمرح والجدل ،
وثانيهما الجمال البصرى .

فهذه السيول المندفعة من البطاح الى قرارة الوادى ، بعد أن تملأ
ذلك الغدير ، تظل في اقبالها عليه من كل شق وناحية ، فتتلاقى وتتدافع
وتفيض منه وتتدفق على جوانبه . والشاعر يجرى ماءه لأنه ما دام الماء
يجرى ظل طازجا متجدد النقاء ، أما اذا وقف وركد فانه يبدأ فى التأسن .
لكن هذا ليس كل شيء ، بل هناك سبب حيوى أوما اليه الشرح القديم
حين قال عن السيول : « فكأنها فى اتيانها اياه لاعبة » . فما أجمل هذه
الكلمة الواحدة « لعب » وما أكبر رشاقتها وظرفها فى موضعها . والمعنى
الكامل لهذا الخيال الشعرى الجميل هو ان الشاعر يتخيل ان هذه
السيول صبيان أقبلوا على ميدان لعبهم يلعبون ويلهون ، فهذا الغدير
هو الميدان الذى تلاقوا فيه وأسرعوا اليه من كل ناحية يجرون ويقفزون
ويلاحق أحدهم الآخر ويدفع بعضهم بعضا ويثب بعضهم فوق ظهور
بعض فى مرح ونشاط واقبال على لهو الحياة وجذلها وعب من كأسها
الطروب وعزوف عن همومها وشواغلها . انظر اذن فى روعة هذا التعبير

البسيط المركز « لعب السيول به » وسحره الخاص ، وكيف يضيف هذه الروح الجديدة الى ما سبق أن بثه من معانى الطهارة والزكاء ، والعذوبة والحلاوة ، والرفق والرحمة ، والخير والبركة ، فيضيفه الى الصورة حيوية ونشاطا جديدين .

لما أفعم الماء الغدير وتدفق على جوانبه أصبح غللا . وقبل أن نفهم معنى الغلل نقف برهة أمام « أصبح » . فالشاعر لا يعنى بها مجرد « صار » كما نستعملها الآن فى أسلوبنا غير الدقيق ، بل يعنى صار فى وقت الصبح . فتذكر أن ذلك المطر قد نزل ليلا ، وكان منه ما كان مما وصفه الشاعر فى أثناء الليل ، حتى اذا أقبل الصبح كان قد ملأ الغدير وسال منه على جوانبه ، فأصبح « غللا » . والغل كما يقول الشرح القديم هو الماء الذى يجرى فى أصول الشجر . ولكن لماذا يجىء الشاعر الى صورته بشجر ولماذا لم يبقها فى العراء كما كانت حتى الآن ؟ الجواب سهل ما ان نسأل السؤال . فهذا الشجر بخضرته ونضارته سيكسب الصورة البصرية بهاء جديدا ، يتمتع العين ويشرح الصدر ، ويخفف من تلك الطبيعة الصحراوية العارية الجرداء التى رأيناها فى الصورة الى الآن . ثم ان هذا الشجر سيظل الماء بغصونه وورقه فيقيه أشعة الشمس الحامية التى سيأتى بها الصباح ويحتفظ بكثير من برودته ومساغ طعمه الى أطول مدة ممكنة . وهنا نزداد تقديرا لقول الشاعر « أصبح غللا » ، أى لم يأت عليه الصبح بما سيكون من شمس وحرارة حتى كان قد وصل الى أصول الأشجار وانساب تحتها . ولا يعرف قدر الشجر فى الصحراء الا من اکتوى بحرهما ساعات ثم سعد أعظم السعادة حين وصل الى شجرة يستظل بظلها . ولا يعرف جمال اللون الأخضر ومدى بهجته الخاصة واسعاده للنفوس الا من سار فى الصحراء أياما

آلم عينيه فيها لونها القاسى العارى الرتيب ثم تهلل حين أقبل على واحة زاهية أو واد نضير . وكاتب هذه السطور يذكر المرة الأولى التى حدثت له هذه التجربة ، حين عاد الى وادى النيل الحبيب بعد عشرة أيام قضائها فى رحلة جامعية فى الصحراء الشرقية ، فهو لا يزال يذكر ، ولن ينسى ما حىي ، كيف رقص بكل كيانه طربا حين رأى الوادى الأخضر بعد تلك الغيبة التى لم ير فيها الا رمالا وتلالا وأحجارا ، وكيف صاح : الآن فهمت لماذا نصف الجنة باللون الأخضر ، ويدعو بعضنا لبعض بأن يجعل الله « أيامنا خضرة ! » .

لكن أى شجر يختاره الحادرة لصورته ؟ هل يختار شجرا غليظا جافيا يدخل فيها العلظة والجفاوة ؟ بل يختار لها الشجر « الخروج » . فان ظننت ان هذه كلمة انما جاء بها من أجل القافية ، فعد الى الشرح القديم ، واقرأ مادة « خرج » فى معاجم اللغة ، تجد ان الشجر الخروج هو اللين الخوار ، والخروج هو النبت الذى شرب الماء فلان وتثنى ونعم فصار خروعا . وعنترة يقول فى بيت له فى وصف النساء الناعمات : « أفخاذهن كأنهن الخروج » . ويقال شباب خروج اذا كان سهلا لين المعاش . وانخرج النبت اذا كان لينا ناعما . والخريج الناعمة المتشبة من النساء . والخريج لين المفاصل ، والرخاوة من كل شىء . وقد خرج الرجل من باب طرب أى ضعف فهو خرج بكسر الراء .

وبعد هذا كله أصر ذلك الأستاذ الجليل الذى أشرنا اليه آنفا على أن الشاعر لم يأت بالشجر الخروج الا لحكم القافية ! وما نعرف بعد هذا ظلما لشاعر ولا عجزا عن الاستجابة لاثارته الفنية ... والأستاذ المذكور قد أخطأ على أى حال فهم « الخروج » فظنه اسما للنبات المعين الذى نسميه الآن بهذا الاسم ، ولم ينتبه الى أنه فى بيت الحادرة صفة

لا اسم ، صفة لكل نبت طرى لين خوار . ولو اقتبه الى هذا لما قال انه لو كانت القصيدة بائية لقال « التنضب » ، ولو كانت ميمية لقال « السلم » ، ولو كانت رائية لقال « السمر » .

الآن تمت هذه الصورة التي أعطاها الشاعر ليصور بها تلذذه وسعاده وراحة قلبه حين رشف ريق محبوبته « سمية » بعد طول منازعتها . فان أعدت النظر في جوانبها المختلفة ودققت التأمل في عناصرها الغنية أغنانا هذا عن أن نتطلق الآن في عبارات انفعالية نصف بها اعجابنا وانسحارنا بإبداعها وكمالها . لكننا لا ندرك بعد جمالها الكامل الا اذا تذكرنا حقيقة هامة ، هي ندرة الماء في الصحراء ونفاسته .

قد رأيت هذا الشاعر الجاهلى يشبه لذة المحبوبة ، لا بالخمير ، ولا بالعسل ، بل بالماء ، الماء فقط . وما أحسب كثيرين من القراء المعاصرين ، خصوصا المصريين منهم ، الا سيضيع عليهم جانب كبير من القوة الياحائية لصورته ان لم يقبلوا عليها بعقلية البدوى الذى يعانى أشق المتاعب فى الحصول على الماء ، والذى ليست حياته العاملة الا سعيًا دأبًا لا يفتر وراء الماء .

فالمصريون عامة لا يعرفون قدر الماء الا معرفة نظرية ، لأنهم يصيرون منه كفايتهم وفوق كفايتهم فى كل يوم من أيام السنة . فان كانوا فى المدن فما أسهل أن يفتحوا « الحنفية » فينهمر الماء ما تركوها مفتوحة . وان كانوا فى القرى فالترع ملأى به يحملونه منها بالجرار دون حساب . فان غاضت مياه الترع فى أيام التحريق القليلة (وقت انخفاض النيل) فطلمبات القرية لا تنى عن صب الماء كلما حركوا ذراعها ، لأن معينه تحت سطح التربة فى الوادى لا ينضب . فكيف يستطيعون أن يقدروا الماء حق قدره وأن « يشعروا » بنفاسته شعورا نفسيا ، لا مجرد

« علم » نظرى ، وهم لا يحرمونه أبدا . فان كنا الآن بعلمنا الحديث نعلم حاجة بلادنا الى مزيد من الماء للمحافظة على مستقبلها رخيا زاهرا وتوسيع الرقعة المزروعة من أراضيها ، ومن أجل هذا نحصر أقوى جهدنا الوطنى فى بناء السد العالى ، فهذا لم يتعد بعد — لمعظمنا على الأقل — حد العلم النظرى ، ولم يصل بعد الى الشعور الفردى الحسى الذى يلهب به البدوى فى الصحراء .

أما ان أردت أن تفهم جمال تلك الصورة فهما كاملا أو قريبا من الكمال ، وأن تقدر قوة ايحائها ولذتها وفرحها ومرحها وسعادتها ، ففكر فى فرح البدو وسعادتهم الكبرى حين يسقط المطر . والمطر لا يسبب لنا فى مصر فى أغلب الأحوال الا الضجر والتبرم والسخط ، لما تقرنه به من البلل والوحل والطين والقذارة والزلق وتجمع المستنقعات الراكدة . بل كلمة « مستنقع » لها فى أذهانتنا اقتران مختلف جدا عما كان لها فى الشعر القديم . ولكن فكر فى الصحراء المحرقة الجذباء ورمالها الحارة العطشى ، يعز فيها الماء حتى يصير أثمن من زنته ذهباً ، وتتقاتل القبائل مستميتة فى الوصول اليه والحصول عليه والدفاع عنه . أضف الى هذا حقيقة تزيدك ادراكا لبهاء الصورة التى رسمها الحادرة ، هى أن الماء فى الصحراء ليس قليلا عزيزا فحسب ، بل أغلبه آسن راكد متعفن ملئ بالأكدار والأقذاء ملوث بالدود والقذر مما يخلفه من يرده من الحيوان والانسان ، ورغم ذلك يضطرون الى شربه شاكرين . فان ظننت أننا نبالغ فسل من تجول فى الصحراء أياما . من هذا ترى أن الحادرة اذ يختار لصورته ماء لم يصل الى هذه المرحلة بعد يختار لها ماء زائد الندرة والنفاسة ، ونستطيع الآن أن نذكر عنصرا فى صورة الحادرة تعمدا تأخير الحديث عنه ، هو قوله ان ذلك المطر قد « ظلم » البطاح ،

إذا فهمنا ظلم بمعنى جاء في غير وقته . فلم يجيء الحادرة به في غير وقته ؟
لأن هذا يكون أشد إثارة لفرح البدو به وابتهاجهم بنزوله . فهو
نعمة لم يكونوا يتوقعونها ، وخير جاءهم من حيث لا يحتسبون . والمطر
إذا جاء في موسمه المنتظر سعدوا به بلا شك ، لأنهم يخشون دائماً
إخلافه وعده ، أما إذا جاء في فصل الجفاف التام ، وهو الفصل الذي
ينزل الحادرة فيه مطره ، فكم يزداد طربهم له وسعادتهم به ، كالهدية
التي تأتي على غير انتظار . فتصور اذن أولئك البدو العطاش المضرورين
يرفعون أبصارهم الى السماء دهشين فرحين لا يكادون يصدقون هذا
الحظ السعيد .

هذا « مضمون » هذه الصورة . ولكن في أى لفظ أدى الشاعر إلينا
هذه الصورة الفذة ؟ في لفظ رائع الموسيقى تام السلاسة بارع التنعيم ؛
ما بعد عذوبته عذوبة . وبعض سحره الموسيقى يقرعنا بلا شك من القراءة
الأولى ، لكن براعته الفائقة لا تتجلى على أدقها الا اذا قرأنا هذه الأبيات
الأربعة مرارا .

فليكرر القارئ قراءتها حتى تلين ألفاظها على لسانه ، وتسجم
مقاطعها على أذنه ، وتثير حساسيته الموسيقية على أقوى ارهافها .
ثم ليلتفت الى الحروف تتوالى حرفا بعد حرف والى المقاطع تتتابع مقطعا
بعد مقطع والى الكلمات تتدفق ويأخذ بعضها برقاب بعض كما كان
يقال ، كأنما هي تتجاذب في رقصة مطربة . يساعدها على هذا الأثر
الرشيق النشيط المتراقص بحر الكامل الذي اختاره الشاعر لقصيدته
بكثرة حركاته وتواليها المتدفق ، والكامل أكثر البحور العربية حركات ،
ومن هنا اسمه .

فليقرأ مثلاً هذا الشطر « ظلم البطاح له انهلال حريصة » ، الذي

يصور بجرس حروفه وتتابع مقاطعه انصباب قطرات المطر وتدافعها على الأرض الصخرية ، وليستمع الى تجاذب الأحرف المطبقة ، الظاء والطاء والصاد ، مع سائر الحروف وهى حروف منفتحة ، كما تسمى فى علم مخارج الأصوات ، وبخاصة اللام والحاء والنون والهاء ، ولينظر كيف ينسجم الإطباق مع الافتتاح فى نظم الشطر انسجاما رائعا . وليكرر قراءة هذا الشطر عشرين مرة ولينظر أى انتشاء فى يجلبه اليه هذا النغم الراقص المنعش . ثم ليكرر كذلك قوله « بغريض سارية أدركته الصبا » ولينظر مدى حلاوته وعدوبته ورقته الآسرة . وليتدبر رشاقة تخفيف الهزة فى قوله « من ماء اسجر » ، ان اختار قراءة التخفيف كما تفعل نحن . وليستكشف روائع أخرى فى هذه الأنغام المسكرة التى يضمنها الشاعر أبياته الأربعة ، ولعله ينتهى الى موافقتنا على ادعائنا ان هذه الأبيات تبلغ درجة الاعجاز الأدائى الذى يستطيع فى شعر ، وان من البيان لسحرا .

وليتذكر القارئ هذا كله تلك المحاولة التى وصيناها بها من قبل ، وهى أن يجتهد فى الاستماع الى موسيقى الألفاظ بأذان سامعيها الأوائل . وهى محاولة واجبة فى كل الشعر القديم ، لكنها فى هذه الأبيات تلزمتنا لزوما ضروريا ، لأن بعض ألفاظها قد اختلفت استدعاءاته فاختلف وقعه فى استعمالنا الحديث عما كان له فى الاستعمال القديم . فكلمة « المكرع » مثلا ربما لا يجد لها القارئ الحديث وقعا حسنا ، بل على العكس ربما يجد لها وقعا منفرا ، لأنه يقرنها الآن بهذا الصوت الكريه الذى نسميه « التكرع » وهو التجشؤ . فليحاول أن يخليها تماما من هذا الاستدعاء ، وليدرك ان الفعل « كرع الماء يكرعه » كان له على أسماع البدو القدامى وقع لذيذ متناه فى اللذة والحلاوة ، فليبدل القارئ

الحديث جهده في أن يسمع في هذا الفعل ومصدره الميمى نظير ما كان يجده القدامى في الاستماع اليه من عذوبة منعشة . كذلك قول الشاعر « طيب المستنقع » . فليخل القارئ الحديث هذه الكلمة مما تقترن به في أذهاننا الآن من المياه الراكدة وأمراض البلهارسيا والانكلستوما وغيرها في حديثنا عن واجب الحكومة في ردم البرك والمستنقعات . وليدرك ان الكلمات تقع واستنقع ومستنقع كانت تقترن في الاستعمال القديم بالماء العذب البارد الذى يروى العطش والذى يتجمع صافيا نقيا في الغدير ذي الطين الحر كما تدلنا معاجم اللغة . فليحاول هنا أيضا أن يجد في هذا اللفظ ما كان يجده القدامى من حلاوة وصفاء وسعادة وارتياح حين يسمونه .

وهذا أقصى ما نستطيع أن نفعله في لفت القارئ الى السحر الأدائى العجيب الذى فى هذه الأبيات . وهو كما يرى القارئ ناشئ من حيوية التجربة نفسها ، وارهاف الشاعر فى تقبلها والاتفعال بها . ويتبقى عليه هو ذلك الواجب الذى لن يغنيه عنه ناقد على وجه الأرض . وهو أن يتلو هذه الأبيات تلاوة جاهرة مرات ومرات ويتذوقها بلسانه وينصت اليها بأذنه ويعود اليها فى مختلف أوقاته وحالاته النفسية مستدعيا تجربتها الحيوية أنشط استدعاء يستطيعه حتى يزداد بها ألفة ويدخل فى أعماق عالمها الشعري المثير .

* * *

لسنا ندرى هل وفقنا الى اقناع القارئ المعاصر بحاجته فى دراسة الشعر ، والشعر القديم خاصة ، الى تشغيل خياله واستحثاث تعاطفه حتى يستجيب أقوى استجابة مستطاعة للاستدعاءات والايحاءات الفكرية والعاطفية الكثيرة المتعددة التى يكتفها الشاعر فى ألفاظه المركزة فى شحنات متعاقبة شبيهناها بالشحنات الكهربائية . هذا هو الدرس الأكبر

الذى يجب علينا أن نتعلمه فى دراستنا للشعر ، والذى بذلنا جهدنا فى شرحه والتمثيل له فى فصلنا هذا . اذ بدون تعلمه لا يكون دارس الشعر قد استفاد من الشعر شيئاً ذا قيمة . ولكن نضرب للقارىء مثلاً نرجو به أن نزيد ما نعى ايضاحاً واقناعاً .

هبك أيها القارىء الكريم قد طلب اليك أن تشرح لمجموع من الطلاب من بعض بلدان شمالى أوروبا هذين الشطرين من شعرنا الشعبى :

أكل البلح حلو لكن النخل على به

والقلب داب وانكوى ما حد دارى به

شرحاً يدخلهم الى أقصى مدى مستطاع فى العالم الفكرى والشعورى المائج الذى يحمله هذان الشطران لمن يسمعهما من المصريين . فماذا تراك تفعل ؟

ستبدأ بتفسير الألفاظ اللغوية حتى تتأكد من أن طلبتك الأجانب يفهمون معانيها المعجمية . ثم تفهمهم المعنى المجازى المقصود من كل من الشطرين . كأن تقول ان مغزى الشطر الأول هو الشكوى من قيام الحوائل العسيرة دون منى القلب . وان الشطر الثانى يدل على أن هذا القلب يتعذب فى صمت . ولكنك ستجد انك ان وقتت هنا فان هذا التفسير اللغوى وهذا الفهم العقلى لا يكفى أحدهما أو كلاهما لحمل العاطفة المتضمنة من ناحية ، أو الجمال التصويرى من ناحية أخرى ، وبذلك لا يكون للشطرين الا وقع سطحى فاتر على أولئك الطلاب لا يدانى بحال ما يثيران فينا من انفعال .

لذلك سنستمرسل فى شرح طويل قد يستغرق ساعة كاملة ، تبدأه بأن ترسم لهم نخلة عالية أو تطلعهم على صورة لها فى كتاب . وتحاول أن

تفتح ذوقهم الى جمالها المتميز ورشاقتها الخاصة بجذعها العالى الذى يرتفع فى زهو وخيلاء الى عنان السماء ، حتى اذا بلغ أقصى ارتفاعه بدأ يتفرع الى فروع ويحمل ثماره .

ثم تشرح لهم كيف تنضم النخلات احداها الى الأخرى لتكون واحة نخيل فاتنة الجمال . وكيف تزداد الواحة فتنة حين تقرنها بما يحيط بها من صحراء عارية مجذبة جرداء .

ثم تلفتهم الى ثمرها الحلو الشهى المتعدد الأنواع والألوان والطعوم ، وتلفتهم بعد ذلك الى قيمته الغذائية الكبيرة ، وربما تستعين هنا ببعض الحقائق العلمية . وتعرفهم بأن هذا الثمر هو الغذاء الأساسى أو الوحيد لكثيرين من الناس فى بقاع مختلفة من بلداننا العربية ، وان امتلاك النخيل هو مصدر ثروة هؤلاء الناس . ومن هنا تحاول أن تقرب الى طلابك كيف يمتزج التقدير الجمالى بالمنفعة المادية فى شعور هؤلاء الناس وعاطفتهم العميقة نحو النخيل . وربما تجد غرضك يزداد اقترابا حين تذكر لهم حالة مسافر أضناه السفر الطويل فى الصحراء بحرها المضطرم وظمأها واجدادها ، حتى اذا بلغ واحة نخيل متفردة فى وسط هذه الطبيعة البخيلة القاسية فرح أقوى الفرح وطعم من بلحها وروى من مائها واحتفى بظلها ووجد فيها ملاذا يريح جسمه ويحيى روحه ويجدد نشاطه .

بعد هذا تلفتهم الى أن هذا الثمر الشهى المحيى صعب تحصيله ، لطول النخلة الباسق وارتفاعها العمودى الشاهق وعدم تفرعها الى شماريخها الا بعد أن يبلغ جذعها أقصى ارتفاعه . فتشرح لهم كيف يتسلقون الجذع على حوزة الشائكة المدمية للأقدام مستعينين بالحبال ، وكيف لا يحصلون على الثمر الا بعد مشقة وخطر معلقين بين الأرض

والسماء ، وانهم يقعون أحيانا من ذلك العلو الكبير فيصابون بالرضوض والكسور وقد يلقون حتفهم .

والآن تشرح لطلابك الأوربيين أن هذين الشطرين ينطبقان بنوع خاص على أهل القرى النائية فى الصعيد والنوبة ، وتذكر لهم ما يحدث من هجرة الرجال الى القاهرة والاسكندرية وغيرهما من المدن التماسا للرزق . فيغيبون عن أهليهم الشهور الطوال ويخلفون وراءهم النساء والشيوخ والأطفال ويؤدى ذلك الى كثير من فصم العلاقات وتباعد الأحباب والخلان ويتسبب فى كثير من الحزن والحسرة والشوق والحنين . والآن لكى تزيد الشطرين تجسيما تطبقهما على حالة واحد من أولئك المخلطين يحن الى حبيبته المغترب ويعانى فى بعده ضرام الشوق . أب شيخ أو أم مسنة يتحسر أحدهما على فراق ولده الشاب القوى ، أو زوجة تحن الى زوجها بكل جسمها وروحها وقد طالت بها الوحدة والأشواق . أو أخت تفتقد أخاها الفتى القوى الذى يعزها ويحميها .

وهكذا تكون قد بسطت لطلابك الأجانب هذه الاستدعاءات الكثيرة المشحونة التى تنبعث فى أعماقنا بطريقة ايحائية سريعة حين نسمع الشطرين فيحدثان فينا من الشجى ما يحدثان . (وفى هذه الأثناء ربما تكون أنت أيضا قد ازددت ادراكا لأسرار الايحاء العاطفى فى الشطرين ، وما أكثر ما نزداد نحن المعلمين بصيرة بالشعر حين نحاول أن نعلمه طلابنا) . فتستطيع الآن أن تنبه طلابك الى الجمال الأدائى فيهما وما يحتويان من ايقاع وجرس يتجاوبان فى موسيقية مع اتصالات الشوق والحرقة والحنين والتمزق ^(١) . وربما تقرأ لهم الشطرين بصوت تقلد فيه

(١) الايقاع : الجملة الأولى « أكل البلح حلو » تتوالى فيها المقاطع القصيرة أو الطويلة المقفلة فى سرعة تمثل اللفظة المتعجلة . ثم تأتى =

تغنى الفلاحين أو الصعايلة البسيط في مواويلهم . ثم تكلفهم بقراءة الشطرين مرارا حتى يستسيغوهما وينفذوا من أدائهما الى أعماق مضمونهما . والآن تشعر انك قد أديت واجبك في الشرح والتقريب والباقي موكول الى جهدهم الشخصى وقدرتهم الفردية على التخيل والتعاطف والاستجابة والمشاركة .

أما اذا كان كاتب هذه السطور هو المدرس فانه كان يختم هذا كله بتجربة شخصية وقعت له ، لأنه ليس ممن يتخرجون من الاستشهاد بتجاربهم الشخصية ان رأى فى ذلك عونا للمتعلمين على زيادة الفهم والتعاطف وربط الشعر بتجارب الحياة . وذلك حين كان مغتربا فى انجلترا فى سنى الحرب العالمية الثانية وتسلم فى أحد الأيام خطابا أرسلته أمه التى خلفها فى مصر وبدأته بهذين الشطرين دون ديباجة التحية المعهودة . فكان لهما وقع عنيف على نفسه ، اذ بصّراه فجأة بمبلغ حنينها اليه وخوفها عليه مما يبلغها من أخبار الغارات الألمانية الهوجاء وأنباء الطائرات والقنابل والتدمير والموت ...

= القاطع الطويلة المفتوحة المختومة بحروف مد فى « لكن » و « على » فتمرقل استمرار السرعة وتمثل قيام العقبات وتمثل أيضا الارتفاع الشاهق للنخل وتسمح للصوت باطالة الترجيع مع العاطفة المضطربة . وكذلك المقاطع الخمسة الطويلة المفتوحة فى الشطر الثانى فى « داب » و « انكوى » و « ما » و « دارى » . والشطران مبنيان على بحر البسيط ، ولكن أولهما يخرج على هذا البحر ويحدث تنويعا فى الإيقاع عند كلمة « لكن » ، وهذا التنويع يزيد من تصوير العقبات التى تحجز الشاعر عن مناه . الجرس : الحاء ان المتتاليتين فى « البلح حلو » تصوران بحّة الحلق وحرقتة اذ يتوق الى الطعم الحلو الذى حرم عليه ، ثم تضاعف الحاء فى « النخل » والعين فى « على » من هذا الأثر . اما الشطر الثانى فتكثر فيه حروف الانفجار ، الهمزة أو الجاف والباءات الثلاث والدالات الثلاث ، مصورة شدة تمزق القلب بالشوق المجلجل المكظوم .

إذا كان أولئك الطلاب الأجانب من ذلك البلد المزعوم من شمالي أوروبا يحتاجون الى كل هذا الشرح والتمثيل والاستشهاد قبل أن يبدأوا في تقدير الشطرين المذكورين حق قدرهما ، فأننا أيضا — نحن العرب المعاصرين — نحتاج الى ما يشبه ذلك الجهد في دراستنا لتراثنا الشعري القديم . حقا ان هذا الشعر لا يزال من وجوه كثيرة أقرب الى بيئتنا وأحوالنا والى عقليتنا ومزاجنا ، فنحن أقدر على فهمه وتذوقه . لكننا في سبيل هذا الفهم والتذوق نحتاج الى جهد في الدراسة والاطلاع والتفكير والمشاركة والتعاطف والاستجابة ، وخصوصا لأن بالشعر القديم أشياء كثيرة لا تقل غرابتها علينا ، أو لا تقل كثيرا ، عن غرابتها على الأوروبيين .

بل أذكر الآن حقيقة لمستها في سنوات عديدات من التدريس للغربيين ، وان دهش لها القارئ العربي وأنكرها . وهي انهم في أحيان كثيرة يكونون أسرع الى فهم أدبنا القديم والى التعاطف معه من كثيرين من طلابنا أنفسهم . لأنهم ان كانت اللغة أجنبية عليهم ، والبيئة وأحوالها تامة الاختلاف عما يعهدون ، فلديهم اتقان أكبر لطرق الدراسة الأدبية ، وقدرة أعمق على الارتداد بخيالهم التاريخي الى عصر قديم ، وفهم أكبر اصابة لرسالة الشعر في الحياة الانسانية ، وتدريب أطول على التعاطف مع روائع الآداب الكلاسيكية العتيقة . ومنذ أربع سنوات درست لفصل مشترك من فصول الدراسات العالية ، تكون من ثلاثة طلاب غربيين وثلاثة عرب ، وكنا ندرس سير الشعراء والرجاز الأمويين في كتاب الأغاني . فلم يكن بين الثلاثة العرب الا طالب واحد ضارع الثلاثة الغربيين في قدرتهم على فهم نصوص الأغاني وتذوقها وادراك مغزاها

فى تصوير أحوال العصر وشخصيات الأدباء والاستجابة الوجدانية الصحيحة لها .

وبهذه الحقيقة المؤسفة أختتم هذا الفصل ، راجيا أن يكون لنا فيها عبرة وعظة ، وأن تنبهنا الى مبلغ اهمالنا الشنيع لتراثنا العظيم ، وتقصيرنا فى تدريسه لناشتتنا تدريسا صحيحا ، والى حاجتنا الى اصلاح طرق دراسته وتعليمه ، لا فى المستوى الجامعى فحسب ، بل فى المرحلة التعليمية السابقة له ، لأنها هى المرحلة التى يبدأ فيها تكوين الأذواق وشحن الملكات وتفتيق البصائر ، ولأن الضرر الذى يوقع بمتعلمينا فى هذه المرحلة يبلغ أحيانا من الفداحة درجة يستعصى علاجها فى التعليم الجامعى .

الفصل السادس

القيم الاجتماعية : الفخر القبلي

حين دعونا قارئ الشعر القديم ، وألحنا في الدعاء ، أن «يشغل» خياله أقوى تشغيل ممكن ، وأن يستجيب للنص بكل كيانه ووجدانه ، لم نكن نعى مجرد الاطلاق للخيال الجامح غير المستند على الحقائق الموضوعية المتعددة التي تحيط بالنتاج الفني وتؤثر فيه . والا كان هذا التخيل مجرد تخريف وهجس ، يتوهم في النص ما كان مستحيلا أن يوجد فيه ، وينسب الى الشاعر ما كان مستحيلا أن يقصده أو يعنيه ، لخروجه على امكانيات بيئته ومجتمعه ، المادية أو الثقافية .

فلندرك ان الشاعر ، مهما يكن من عبقريته وأصالته وتفردته ، يتأثر في التكوين النهائي لطبيعته الفنية بأحوال الجنس والبيئة والعصر التي عاش فيها ، من سياسية ومعاشية ، مادية وفكرية . قد يكون هذا التأثير واضحا جليا ، وقد يكون مستترا خفيا ، لكنه دائما موجود ، وعلينا في كل حال أن نتبينه ونستجليه وتتعرف الحدود التي فرضها على الشاعر قبل أن نفهم انتاجه الفهم المصيب ، وتقدره التقدير الصحيح . وقد رأى القارئ في فصولنا الماضية اثنا في محاولتنا الوصول الى الاستجابة العاطفية والتذوق الجمالي لم نستطع هذا الا بعد أن وضعنا النص في بيئته وعصره ، وربطناه بأحوال قومه المادية والفكرية والعاطفية ، فحاولنا أن ننظر فيه بعيونهم ، وأن نستمع اليه بأذانهم ، وأن نرى فيه

صدى تجاربهم المعينة المحددة في مكانهم وزمانهم ، وما كانوا يشهدون حولهم في الطبيعة من مشاهد ، ويلون في نمط معيشتهم من أحداث ، صاغتھا وحددتھا المرحلة التطورية المعينة التي بلغوها في حياتهم الاجتماعية . بعد هذا ، لا قبله ، استطعنا أن نستخلص القيمة الباقية لاتجاههم الشعري ، وأن نتلمس فيه جوامع الانسانية الشاملة التي تجمع بيننا وبينهم على اختلاف الأزمان والعقول والأوضاع .

وسنأتى الآن الى موضوع يقتضينا أن نضع تركيزنا ، لا على الاستجابة العاطفية والتذوق الجمالى ، بل على الفهم التاريخى والدراسة الاجتماعية ، فيكون هذا الموضوع مجالا طيبا نبرز فيه ما يسمى بالمنهج التاريخى الاجتماعى في دراسة الأدب ، وهو الذى يعطى أكبر اهتمامه ، لا الى المتعة الفنية فى النص الأدبى ، بل الى أهميته كمرآة تعكس لنا أحوال مكانه وزمانه ، وسجل حى نابض نستقرى فيه دقائق الظروف المعاشية التى أنتج فيها ، والتي خضعت لشتى عوامل البيئة المادية والثقافية .

حقا اننا ينبغي علينا ألا ننسى أن الأديب نفسه لم ينتج أدبه بقصد التسجيل التاريخى ، بل أنتجه فى المحل الأول لينفس عن حاجته العاطفية والجمالية التى ثارت به وهزت وجدانه . لكن الانتاج الأدبى برغم هذا له أهميته التاريخية الكبيرة ، التى تبلغ فى بعض الأحيان درجة تزيد على جميع الوثائق التاريخية الأخرى . فالقصيدة الشعرية الواحدة ربما تمكنك من الدخول فى عصرها وفهم الأحوال التى وجلت فى مكانها وزمانها بكيفية أكبر دقة وحيوية ومباشرة مما تستطيع أن تحصل عليه من قراءة عدد من الكتب والبحوث العلمية والتاريخية التى وضعت فى دراسة ذلك العصر . وليس عليك اذا أردت أن تتأكد من صحة هذا

الادعاء الا أن تدرس نقائض الفرزدق وجريير ثم تهارن ما تحصل عليه منها من الفهم الشخصى العميق الحى لأحوال عصرها بما تستطيع أن تحصله من دراسة شتى الكتب والرسالات التى ألفت عن هذا العصر باللغة العربية أو اللغات الأوروبية .

بل يحدث أحيانا ان القيمة التاريخية للنتاج الأدبى تفوق ما تبقى له من قيمة فنية خالصة . فالأحوال والأذواق قد يبلغ من اختلافها بين عصر الأديب وعصرنا أننا لا نستطيع أن نجد فى انتاجه لذة فنية كبيرة مهما نبذل من جهد التخيل والاستجابة والمشاركة . ولكن تبقى للنتاج قيمته الجليلة التى نجد فيها بعض العوض ، وهذا ما نجده اذا درسنا النقائض ، وما سنجده الآن حين نستمر مع الحادرة فى قصيدته العينية التى بدأنا دراستها فى فصلنا الماضى ، فننتقل معه من نسيبه الرائع المطرب الذى رأينا مدى ارضائه العاطفى وامتناعه الجمالى ، إلى فن جديد ربما لا نجد فيه ارضاء أو امتناعا كبيرا ، هو الفخر القبلى .

فالحادرة ، بعد أبياته الثمانية التى قرأناها فى النسيب ، ينتقل فجأة الى الفخر بقبيلته فى الأبيات السبعة التالية :

- | | |
|--|---|
| ٩ — أُنْمِي وَيَحْكِ اِهْلَ سَمْتِ بَغْدَرَةٍ | رُفِعَ الْاَوَاهُ لَنَا مِهَا فِي مَجْمَعِ |
| ١٠ — اِنَا نَعِفَ فَلَا تُرِيبْ حَلِيفُنَا | وَنَكْفُ شُعَّ نَفُوسِنَا فِي الْمَطْمَعِ |
| ١١ — وَتَقِ بِأَمْنٍ مَالِنَا أَحْسَابَنَا | وَتُجَرِّ فِي الْهَيْجَا الرِّمَاحَ وَنَدَّعِ |
| ١٢ — وَنَخُوضُ غَمْرَةَ كُلِّ يَوْمٍ كَرِيهَةٍ | تُرْدِي النُّفُوسَ وَغُنْمُهَا لِلْأَشْجَعِ |
| ١٣ — وَنُقِيمُ فِي دَارِ الْحِفَاظِ بِيوتَنَا | زَمَنًا وَيُظْعَنُ غَيْرُنَا لِلْأَمْرَعِ |
| ١٤ — وَمَحَلُّ نَجْدٍ لَا يُسَرِّحُ أَهْلُهُ | يَوْمَ الْإِقَامَةِ وَالْحُلُولِ لِمَرْتَعِ |
| ١٥ — بِسَبِيلِ ثَغْرِ لَا يُسَرِّحُ أَهْلُهُ | سَقِمَ يُشَارِ لِقَاءَهُ بِالْإِصْبَعِ |

لا شك في أن هذه الأبيات لا تزال تتسم بما اتسمت به أبيات النسيب السابقة لها من رشاقة الأسلوب ، وحلاوة التنغيم ، فتدل بذلك على أنها صدرت من نفس المنتج الذي لا نخطيء طابعه الخاص ، من عذوبة تسيل كالماء الجارى ، ونغم يتوالى فى موسيقية متألقة لا نشعر فى خلالها بنبو صوت أو تفور مقطع . أما من حيث المضمون الذى يحتويه هذا الطابع الرشيق ، فربما لا نجد للأبيات امتاعا كبيرا ، على الأقل اذا قارناها بأبيات النسيب الزاخرة التى سبقتها ، لهذا يقتصر تأثيرها فىنا على التأثير السطحى .

لكن يجب هنا أن نتخرج فى اصدار حكمنا الشخصى ، فلعلنا متأثرون بذوقنا الحديث الذى لا يرى فى فن الفخر ذاته جمالا كبيرا ، والذى قد يفضل التعبير الشخصى عن عواطف الفرد الذاتية على التعبير الجماعى عن قضايا الجماعة ومثلها . ربما يكون السبب اذن هو عجزنا عن أن نتقبل هذه الأبيات كما تقبلها سامعوها القدامى ، مهما نبذل من محاولة ، وما يدرينا لعل أولئك السامعين القدامى كانوا يفعلون العكس تماما ، فيطربون لهذا الفخر الجماعى أكثر مما طربوا لأبيات الحب الشخصى التى سبقتها .

والذى يقلل من اعجابنا بهذه الأبيات هو ما ترغمنا عليه من الانتقال المفاجئ من فن الى فن آخر لا تراه أذواقنا منسجما معه . فما أبعد البون فى نظرنا بين الحب الفردى والفخر الجماعى ، وبين ما مضى من ألم الفراق وحسرة الوداع ولواعج الحب ومفاتن الحبيبة ، وما سيلى من زهو عريض بمحامد القبيلة التى ينتمى اليها الشاعر . ما أجفى هذا الانتقال من أنين الشكوى وتباريح الوجد ، الى رنة الانتصار والتهى والاستعلاء .

ثم ان الطريقة التى يستعملها الشاعر للربط بين الموضوعين ، بتوجيه الخطاب فى موضوعه الجديد الى نفس المحبوبة التى نسب بها ، وشكا آلام الحب والفراق اليها ، قائلاً : أسمى ويحك ! ، ربما تبدو لنا غاية فى السذاجة . وهذا كله يؤدى بنا فى النهاية الى اصدار حكمنا الذى نصدره كثيراً على شعرنا القديم ، وهو خلو القصيدة من الوحدة الفنية كما تفهمها فى العصر الحديث .

لكن هنا أيضا يجب أن نتحرج وألا نسرف فى تطبيق ذوقنا الحديث بمقتضياته الفنية الجديدة على الشعر القديم ، وأن نضاعف من جهدنا فى النظر الى هذا الشعر بعيون أهله والاستماع اليه بأذانهم وتقبله بأذواقهم . ربما يحق لنا أن نطالب شعراءنا المحدثين بالوحدة الفنية فى القصيدة ، ولكن لا شك أن القدامى لم يجدوا فى هذا الخلط بين الموضوعات شيئاً تنفر منه أذواقهم . وهذا موضوع سنحققه فى فصل قادم . ولا شك أبداً — مهما يكن الأمر — فى أن أبيات الفخر القبلى هذه لا تقل فى صدقها واخلاصها عن أبيات النسيب الماضية .

نلمس دلائل هذا الاخلاص والصدق ونسمعها فى أسلوب الشاعر ونبرة عباراته وأصداً موسيقيته التى لا يزال فى وسعنا التقاطها ، فترغمنا على التسليم باخلاصه وصدقته وان لم نستجب استجابة قوية الى شعره . كما يحدث لنا حين نسمع خطيباً يدافع بحرارة عن قضية لا تؤمن بها أو لا نكثرث بها ولا تثير منا اهتماماً ، فنرفض قضيته أو نظل أمامها فاترين ولكن نسلم له هو بالصدق التام فى الايمان بها وباخلاص الدوافع التى تدفعه الى بسطها وتأييدها والدعوة اليها .

أما الطبيعة الجماعية لهذه الأبيات فواضحة تمام الوضوح . تتجلى

في تحدثه فيها جميعا بصيغة الجمع وعدم استعماله صيغة المفرد مرة واحدة . فجميع ضمائره ضمائر الجمع : انا . حليفنا . نفوسنا . مالنا . احسابنا . بيوتنا . غيرنا . وأفعاله يستتر فيها ضمير جمع : ننف . نريب . نكف . نقي . نجر . ندعى . نخوض . نقيم .

واضح اذن أن الحادثة حين نظم هذه الأبيات قد ذاب كيانه الفردي في الكيان الجماعي لقبيلته . هذا صحيح وبه نسلم ، لكن ما مغزاه ؟ هل مغزاه انه ينظم شعورا لم يشعر هو به ، أو انه متجه في المحل الأول الى ارضاء قبيلته واسماعها ما تحب أن تسمع ؟ بل هو لا يزال دافعه الأول أن ينفس عن شعور مخلص يجده في صميم نفسه ، ويضطرب به كل كيانه ، فان جئنا بعد أن ينتهي من تعبيره فاستكشفنا ان هذا الشعور في حقيقته هو شعور الجماعة ، وأن كيانه قد ذاب في كيان القبيلة ، فلنحذر من أن تقع في الخطأ الذي يقع فيه كثيرون فيظنون ان الشاعر كان مجرد أداة لرأى الجماعة ، ويقرنونه بالأديب أو الفنان في دولية شمولية حديثة ، تملأ عليه الدولة ما ينبغي أن يقول وتحدد له مضمونه وقالبه معا .

لم يكن الشاعر الجاهلي من هذا النوع . فلنتذكر انه لا ينظم فخره القبلي لمجرد انه الرأي السائد في مجتمعه ، لا ولا لأنه رأى ان « واجبه » هو أن يروج لآراء جماعته ويقوم بالدعاية لها ، بل لأنه هو أحس احساسا عنيفا قاهرا بهذه العاطفة ، فاجتاز مرحلة ذاتية اضطربت فيها نفسه واتقد وجدانه بها . وهو حين نظم فخره القبلي لم يكن دافعه المباشر إلا أن ينفس عن هذا الانفعال الذي غلب على مشاعره ، من حب ملتهب لقبيلته وفخر مجلجل بآثرها وسعادة مجنحة باتمائه اليها

وبغض قوى لأعدائها واحتقار ذريع لهم . وهذه مسألة درسناها في مجال آخر (١) واتتهينا من دراستها الى تأييد رأينا في أن كل العواطف التي يعبر عنها الأدب الصادق هي عواطف شخصية . وأقمنا على هذا الرأي رفضنا للذين يغالون في تفسيرهم لالتزام الأدب فيريدون من الأدباء أن يكرسوا انتاجهم لخدمة القضايا الجماعية دون ما نظر الى مدى اقتناعهم بها أو اضطرامهم بضرامها . وهؤلاء المغالون قد قلوا كثيرا عددا وجلبة في أيامنا هذه لحسن الحظ عما كانوا حين نشرنا رأينا المذكور منذ سبع سنوات .

على هذا الأساس ندرس هذه الأبيات بيتا بيتا بشيء من التفصيل التاريخي والاجتماعي ، مناقشين الشروح القديمة لها ، فان بعض تلك الشروح لا تقنعنا . وربما يستغرب القارئ الحديث من ناقد في هذا العصر المتأخر الذي يفصله عن ذلك الشعر ما يزيد على ألف وثلاثمائة سنة ، أن يجرؤ على معارضة شراح كانوا أقرب الى ذلك الشعر زمانا ومكانا . لكن هناك حقيقتين جديرتين بأن تخففا من ذلك الاستغراب .

أما الحقيقة الأولى فهي ان أولئك الشراح القدماء لم يكونوا تامي القرب من عصر الشاعر ، فانهم هم أيضا يفصلهم عنه ثلاثمائة أو أربعمائة من السنين (أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري ، شارح المفضليات الأكبر ، توفي سنة ٣٠٥) ربما تقول ان ثلاثمائة أو أربعمائة لا تزال أقل من ألف وثلاثمائة ، ولكن هناك مدى من الاقتراب اذا جاوزته لم يهم كثيرا هل جاوزته بميل أو بخمسة . ولا شك ان أحوال

(١) « عنصر الصدق في الأدب » ، القاهرة ١٩٥٩ ، ص ٧٨ - ٨٣ .

الشرح في صميم العصر العباسي كانت مختلفة من معظم الوجوه ،
سياسية ومعاشية ، مادية وثقافية ، دينية وأخلاقية وجمالية ، عن أحوال
شعراء الجاهلية .

وأما الحقيقة الثانية فهي أننا في عصرنا هذا قد يكون لدينا مما يعوضنا
عن هذا البعد السحيق ما لم يكن متوفرا لأولئك الشراح ، من إمكانيات
الدراسة وأدوات النقد التي تعين على التأمل المنهجي المنظم ، واتقان
البحث التاريخي الذي يقوم من ناحية على التجرد من الهوى والإغراض ،
ويقوم من ناحية أخرى على القدرة المشحوزة على التخيل لعصر قديم
والتعاطف معه والدخول العميق في عالمه الخاص . فلننظر إذن في أبيات
الحادرة .

٩- أسمى ويحك أهل سمعت بغدرة رفع اللواء لنا بها في مجمع
قلنا ان بدأه فنه الثاني بتوجيه الخطاب الى نفس الحبيبة التي دار
عليها فنه الأول يبدو لنا ربطا ساذجا لا يلغى ما نحس به من تنافر وعدم
انسجام بين الفنين ، لكننا ربما تفضل هذا الربط الساذج نفسه على
التكلف المسرف الذي لجأ اليه كثير من الشعراء فيما بعد في ربطهم بين
متعدد موضوعات القصيدة . أضف الى هذا ان توجيهه فخره الى
محبوبته لا يخلو في ذاته من لطف ورعاية ، فهو يدل على انه يعتقد ان
المرأة مخلوق يستحق أن يتخذ ندا يوجه اليه الحديث في غير الشؤون
الغرامية ؛ في الشؤون العامة التي تتعلق بمشاكل القبيلة ومطامحها .

وشعراء الجاهلية كثيرا ما يوجهون فخرهم القبلي ، وفخرهم الشخصي
أيضا ، الى محبوباتهم ، وكثيرا ما يتلو هذا الفخر حديثهم عن رحيل
المحبوبة وقطعها جبال المودة ، كما ترى اذا رجعت الى معلقتي عنتره

وليبد مثلاً . وهم في هذا الخطاب يزعمون ان المرأة لم تكن تعزف هذا الذى سينبئونها به ، وهذا ان دل من ناحية على ان المرأة كانت بمعزل عن شئون الرجال وما يتحادثون به ويتجادلون فيه في أنديتهم وأسواقهم ، فهو يدل من ناحية أخرى على أن بعضهم على الأقل كانوا يتوقون الى أن يشركوا المرأة في شواغلهم الرجالية العريضة . وهذا يحدونا الى أن ندخل تعديلاً على الصورة الشائعة التى تجعل المرأة للجاهليين مجرد أداة للمتعة الجنسية . ولا شك ان ما وصل إليه هؤلاء الشعراء من حديث الى المرأة في مشكلاتهم العامة واشراك لها في أفكارهم الواسعة هى مرحلة يقف دونها كثيرون من أهل البوادي والقرى في عصرنا هذا نفسه ، هؤلاء الذين يعدون عارا وانتقاصا من الرجولة أن يحادثوا المرأة فى شىء مهم ، بل هؤلاء الذين لا يمارسون معها المتعة الجنسية نفسها الا فى صمت يشبه صمت الحيوان ثم ينصرفون عنها بعدها دون كلمة واحدة . فان استغرب بعض قرائنا دعوانا هذه فليس هذا الا لعدم معرفتهم بحقيقة الأحوال والتقاليد فى أركان متعددة من مجتمعنا المعاصر . أضف الى هذا كله انه ان يكن من الشعر الجاهلى ما تحدث عن المرأة حديثاً جنسياً غليظاً واتخذها مجرد أداة للمتعة الحيوانية ، فان منه أيضاً ما خاطب المرأة خطاباً رقيقاً وارتفع بحبه لها على مستوى الشهوة البدنية الجافية الى مستوى المناجاة الوجدانية الرفيعة .

فاذا عدنا الى خطاب الحادرة « أسمى ويحك » زاد من قدرتنا على سماع لهجة الرفق والحنان فيه أن نلاحظ حلاوة الترخيم فى نداءه لها اذ حذف تاء التأنيث من اسمها ، وأن ندرك ان قوله « ويحك » لم تكن له اللهجة الحادة أو الخشنة التى يتخيلها الكثيرون منا اذ يخطئون فهم

هذا التعبير ويخطئون استعماله الصحيح . فويحك لم تكن تساوى
ويلك كما يستعملها الآن كثيرون ، وكما قرأنا قول أحدهم : ويحك أيها
المجرم ! ، بل كانت تناقضها تماما . فقد كانت « ويح » كلمة رحمة
و « ويل » كلمة عذاب . فويحك أو ويح لك لم تكن تزيد على أن
تكون صيحة تنبيه رقيقة من صديق الى صديق ، فان تضمنت شيئا من
اللوم فهو عتاب رقيق يترقق حنانا كما نخاطب الآن حبيبنا أو صديقنا
في رقة قائلين : اخص عليك ! فليحاول القارئ الحديث أن يسمع فيها
رقة الحنان التي وصفناها .

أما قوله في الشطر الثاني « رفع اللواء لنا بها في مجمع » فقد
أخذه بعض الشراح القدماء على انه حقيقة لا مجاز . فقالوا « وكانوا
في الجاهلية اذا غدر الرجل رفعوا له بسوق عكاظ لواء ليعرفوه
الناس » . وأضافوا ان لكل غادر لواء . لكن هذا الفهم لا نجد عليه
دليلا في مراجع التاريخ والأدب التي تسجل أخبارهم المنفصلة ، ويبدو
لنا صعب التصديق اذا أجدنا فهم أحوالهم في ذلك العصر ، فهو يبدو
لنا مجرد خطأ في فهم هذا الشطر للحادرة . لذلك نرجح قول الشراح
الآخرين الذين فهموه على انه تعبير مجازي محض ، فقالوا « والغادر
كأنما رفع له بغدره لواء نصب له في الناس ليعرفوه به » ، واستشهدوا
لهذا بقول زهير :

وتوقد ناركم شرراً ويرفع لكم في كل مَجْمَعٍ لواء

فاذا عدنا الى هذا البيت في ديوان زهير وشرحه القديم (وهو
البيت الأخير من همزيتة « عفا من آل فاطمة الجواء ») ازداد يقيننا من
أن هذا التعبير في كلا بيتي الحادرة وزهير مجاز محض . لأن التعبير

الذى يسبقه فى بيت زهير « توقد ناركم شررا » هو أيضا مجرد مجاز
معناه كما يقول الشارح القديم : « يظهر أمركم وينتشر خبركم . وقوله
شررا أى ليست بنار حطب انما هى نار شهرة يطير لها شرر فى الناس ،
وضرب الشرر مثلا لما ينتشر عنهم ويشهر من أمرهم . والنار يضرب بها
المثل فى الشهرة » . وهنا استشهد الشرح القديم لديوان زهير ببيت
للأعشى ثم استمر يقول : « ويرفع لكم فى كل مجمعة لواء » هذا أيضا
مثل ، أى يظهر أمركم فى المحافل ويشهر غدركم . وجاء فى الحديث :
« لكل غادر لواء يوم القيامة » .

وهكذا يعطى شرح ديوان زهير بقية القول الذى بتره شرح
المفضليات ، فاذا به حديث عما سيحدث يوم القيامة لا اخبار بما كان
يحدث فى أيام الجاهلية . وقد كنا نرجو أن يتدبر هذا الأستاذان
الفاضلان شاكر وهارون فى طبعتهما للمفضليات التى نشرتها دار المعارف
قبل أن يسرعا فى تلخيصهما للشرح القديم الى تقرير المعنى الحقيقى دون
اشارة الى احتمال المجاز .

أما افتخار الحادرة فى هذا البيت بأن قبيلته لا يصدر منها غدر ،
فسنرى رأينا فيه بعد ، ولكن ننظر قبل هذا فى بيته التالى الذى يتم
هذا المعنى :

١٠- إنا نعت فلا نريب حليفنا ونكف شح نفوسنا فى الطمع
يقال رابنى الشئ ريبا اذا تيقنت منه بالريبة ، وأرابنى اذا كنت
فيه شاكا . ومعنى هذا ان أراب تدل على التشكك الخفيف ، وراب
تدل على الشك القوى الذى يكاد يبلغ مرتبة اليقين . ومن هذا ندرك
ان فخر الحادرة يكون أقوى اذا قرأنا « نريب » بضم الراء لا بفتحها ،

لأنه يكون تقياً لمجرد أحداث الشك في نفس الحليف . وهو في هذا الشرط الأول يتم معناه الذي بدأه في بيته الماضي ، فيقول ان قبيلته لا يصدر عنها غدر ، ليس هذا فحسب بل لا يصدر عنها أهون سلوك يثير مجرد التشكك في نفوس حلفائها . أما الشرط الثاني ففسره بعض الشراح على أن الشح هو البخل ، وقالوا ان معناه نمنع أنفسنا من البخل عند طمع الطامع في معروفنا . وبهذا حولوا مجرى الفخر من افتخار بالوفاء الى افتخار بالكرم . لكننا لا تقبل هذا الشرح ، ونراه عجزا تاما عن فهم السياق الذي فيه الشاعر . فقوله « في المطمع » لا يعنى طمع الآخرين في معروفنا ، بل يعنى طمعنا نحن في الحليف . فالشاعر لا يزال في معرض الفخر بوفائهم لحليفهم وعدم غدرهم به . والشح على شرحنا هذا هو الجشع . ونجد لهذا المعنى ما يعززه في شرح آخر قديم : « ان افتقرنا لم نأكل حلفاءنا وجيراننا ، أى لا تشح نفوسنا فتحملنا على أكلهم ان أضقنا ، بل نعف عن ذلك وتكرم ولا نجعل أموالهم وقاية لأموالنا » . لكننا لا نوافق على قول هذا الشرح « ان افتقرنا » وقوله « ان أضقنا » . بل نرى ان المعنى هو : ان أصاب حليفنا ضعف وأمكنتنا منه الفرصة وضمننا أن نعتدى عليه ونسلبه ماله دون أن نستطيع لنا دفعا أو منا انتقاما فائنا مع ذلك لا تفعل ولا تغدر بحلفنا معه . بل نكفه ما يثور في نفوسنا من الطمع فيه ونؤثر أن نحفظ بوفائنا وأن نبر بذيمننا ، فلا تغدر به بل لا يصدر من سلوكنا العملى أقل بادرة على رغبة الغدر ، وذلك لأتنا نقمع هذه الرغبة قمعا شديدا . وبهذا يكون هذا الشاعر الجاهلى يعترف اعترافا جميلا بثورة الطمع ورغبة الاعتداء في نفوسهم البشرية المعرضة للاغراء القوى (وقد كان طروء الضعف على الحليف اغراء قويا استجاب له كثيرون منهم ، كما سنشرح بعد قليل) ، لكنه يعتز بأن قومه يكبحون هذه الرغبة كبها شديدا .

وبعد ، فقد رأينا أول صفة يفخر بها الحادرة لقومه لم تكن الشجاعة ، ولا الكرم ، ولا شيئا آخر غير الوفاء وعدم الغدر بالأحلاف . فما رأينا في هذا ، وعلام يدل فخره هذا من صفات العرب القدماء وأحوالهم في ذلك العصر الجاهلي ؟

هذا سؤال صعب يتعلق بمشكلة دقيقة هي : كيف تفهم فخر الشعراء بصفات معينة فيهم أو في قبائلهم ، وكيف تفسر دلالة هذا الفخر ؟ هل نستدل به على شيوع هذه المحامد وثبوتها للعرب الجاهليين جميعا ؟ هذا ما يفعله من يأخذون دلالة الكلام مأخذا سطحيا ، فيسرعون بأن يقولوا : كان العرب في جاهليتهم ثابتى الوفاء ، بارين بعهودهم وذممهم ، يربأون بأنفسهم أن يغدروا بحلفائهم ، فاذا وعد أحدهم وعدا أوفى به وأوفت معه قبيلته ، يعظمون الأحلاف فلا ينقضونها مهما يقاسوا بسببها من حروب ، بدليل قول الشاعر : أسمى ويحك هل سمعت بغدرة ... انا نعف فلا نريب حليفنا ...

وهكذا يمضى هؤلاء في رسم صورة مبالغة للعرب الجاهليين ، يثبتون لهم فيها كل الفضائل ، وينفون عنهم جميع الرذائل ، ويجعلونهم آية منقطعة النظير بين أجناس البشرية وشعوبها جميعا . فعلى نفس القياس يثبتون لهم الكرم ، والشجاعة ، والنجدة ، والمروءة ، والتعفف ، وغيرها من الخصال الحميدة ؛ وينفون عنهم أضرارها ، مستشهدين بأقوال الشعراء الذين افتخروا بهذه المحامد ونفوا أضرارها عن أنفسهم أو قبائلهم .

والحقيقة البسيطة التي يغفلها هؤلاء السذج هي ان هذه الأشعار التي يستشهدون بها ، لو اتبهاوا إليها وأحسنوا فهمها وتعمقوا دلالتها ،

تشهد هي نفسها بأن العرب الجاهليين كان منهم الغادرون ، وكان منهم الجبناء ، وكان منهم البخلاء ، وكان منهم المتهربون من اغاثة الملهوف ، والجشعون الذين لا يعرفون تعففا ، والا لم يكن داع لفخر الشاعر ما دامت تلك الفضائل صفات مشتركة للجميع وما دامت أضدادها لا تقع أبدا من أفراد آخرين أو قبائل أخرى . وهل كان الحادرة يفخر مثلا بأن قومه ليسوا من أكلة لحوم البشر ؟ بل كان العرب جميعا قد تجاوزوا من قديم هذه المرحلة البدائية ، التي ظلت عليها أجناس وجماعات أخرى في آسيا وأفريقيا بعد ذلك التاريخ بمئات السنين ، فلم يعد مسوغ لأن تفخر إحدى القبائل العربية بأنها لا تأكل لحوم الآدميين .

فبيتا الحادرة ان دلا على أن قبيلته لا يحدث منها غدر بالحلفاء ، فهما يدلان أيضا ، دلالة عكسية لا محيد عنها ، على ان بعض القبائل الأخرى يحدث منها الغدر ويشتهر أمره . بل قد رأيت كيف اعترف الحادرة بصدقه الرائع انهم هم أنفسهم يثور بهم الطمع في حليفهم فيحتاجون الى أن يكفوه .

وأما أعداء العرب فيتطرفون في الناحية المضادة ، ويرسمون لهم صورة تامة الحلكة ، ينسبون فيها اليهم الغدر الدائم وانعدام الوفاء ، ويجعلونهم لا شيء أكثر من لصوص وقطاع طرق لا يؤمن جانبهم أبدا . ويستشهدون لهذا بكثرة حوادث الاعتداء والاغارة والسلب والنهب بين قبائلهم ، وخصوصا قبل الاسلام . لكنهم لا يقصرون ادانتهم على العرب الجاهليين يصورونهم كما يشاءون ، بل يزيدون فيدعون ان الغدر طبع أساسي في العربي يلزمه دائما ولا يمكن تجرده منه . وهذه هي الصورة الشائعة عن العرب في كثير من الكتب والمقالات الغربية التي وضعت ولا تزال توضع في دراسة تاريخ العرب وأحوالهم .

والذى ينسأه هؤلاء المتعصبون على العرب هو أن ينظروا في طبيعة العصر وأحوال البيئة ومرحلة الاجتماع . وأن يتأملوا في نظرة الجاهليين أنفسهم الى حوادث الاعتداء التى يستشهدون بها ، وما تواضعوا عليه وقبلوه بشأنها . فالعرب قبل الاسلام كانوا يعدونها أمورا طبيعية وأعمالا مشروعة ، لأن مجتمعهم الذى ارتكز على وحدة القبيلة ولم يعرف وحدة غيرها في صحرائهم المجردة القاسية ، كان قائما على تنافس القبائل وتصارعها في الحصول على موارد الرزق القليلة المتناثرة ، كما كانت أمم العالم الى عهد قريب تظن مثل هذا التنافس والتصارع أمرا مشروعا بين الأمم لا يثير منها استنكارا أو ادانة . فكل قبيلة كانت تتوقع من القبائل الأخرى أن تغير عليها وتسلبها ما تملك ان استطاعت ، وكانت تنتظر هذا الهجوم وتستعد له وتسعى لصدده بكل ما يسعها جهدها ، فاذا نجحت في الاحتفاظ بمالها كان هذا هو البرهان الوحيد على حقها في امتلاكه ، والا فلا .

لم تكن القبائل اذن تنظر الى هذه الغارات المتكررة على انها خيانة أو غدر يستثير الذم والانكار ، اللهم الا في حالة واحدة ، هى أن يكون هناك حلف أو ولاء بين القبيلة الغازية والقبيلة المغزوة . والحلف يكون بين قبيلتين متكافئتي القوة تجدان من مصلحتهما المشتركة أن تتعاهدا على كف اعتداء احدهما على الأخرى أو على التشارك في ماء ومرعى أو في تأمين طرق القوافل المارة بأرضيهما . والولاء يكون بين قبيلة قوية وقبيلة ضعيفة تحتمى بها .

فالهجوم في ذاته لم يكن العرب الجاهليون يعدونه غدرا ، بل لم يكونوا يعدونه سرقة ، الا اذا حدث من قبيلة على قبيلة يجمعها بها حلف أو ولاء . والحلف في الأصل هو القسم ، والحلف والحليف

هو الصديق يحلف لصديقه ألا يغدر به ، كما تخبرنا معاجم اللغة .
والولاء من ان الولي يتولى أمر مولاه ويتكفل بنصره وحمايته . ومن
هذا تزداد فهما لمعنى الفخر في بيتى الحادرة ، ولماذا يخص « الحليف »
بالذكر في ثانيهما . ومن يتجاوز هذا المفهوم في الحكم على غارات
القبائل قبل الاسلام ، فيعد كل غارة تحدث غدرا ، يتجاوز حد الانصاف
الواجب في كل دراسة تاريخية يجب أن تراعى أحوال العصر وقيم
المجتمع حتى لا تسقط في التشويه التاريخي الذي يدل على اقطار صاحبه
من الحاسة التاريخية .

ليس معنى هذا اننا بالضرورة نوافق كل مجتمع على جميع قيمه
ما دام هو يقبلها ويرتضيها ، ولا معناه اننا نتنازل عن حقنا في الحكم
على المرحلة الأخلاقية المعينة التي بلغها مجتمع ما بمعايير تستقرها من
تطور الضمير الأخلاقي عبر التاريخ الانساني . فنحن مثلا نسلم بأن
الجاهليين كانوا في معظمهم على مستوى أقرب الى البدائية في كثير من
نواحي سلوكهم الشائع . انما الذي نعييه هو الاسراف المتنطع في اداة
قوم بمطالبتهم بدرجة لم تكن ظروفهم المكانية والزمانية ، المادية
والثقافية ، تسمح لهم بأن يبلغوها . هذا العمل لا يقل فسادا وسخفا
عن اداة الطفل لأنه لم يبلغ من القوة البدنية أو التفتح العقلي أو التمييز
الأخلاقي ما بلغه الكبار .

هذا عن العرب الجاهليين . أما حين جاء الاسلام فقد تغير الوضع ،
وصار من حقنا أن نأخذ على القبائل استمرارها في التعادى والتغازي .
فقد جاءهم دين رفيع لا يحرم عليهم الغدر بين الحلفاء والموالى فحسب ،
بل يحرم عليهم مجرد هذا التصارع القبلي ، ويدعوهم الى أن يحلوا
بينهم السلام والتآخي والوحدة ، ويضم شملهم جميعا في أمة متحدة ،

فينقلهم بذلك من طور أخلاقى الى طور لا شك فى انه أعلى منه وأكثر تقدما .

فاذا لزمنا هذا الاتزان التاريخى الواجب وعدنا الى العرب قبل الاسلام ، لنناقش مسألة الوفاء والغدر بينهم ، قلنا انهم بلا شك كانت تكثر بينهم حوادث الغدر ، أى اعتداء القبيلة على حليفها أو مولاها ، هذا ما نسلم به ولا ننكره ، لكنهم كانوا فى أواخر العصر الجاهلى يذمون هذا الغدر ويستشنعونه ، وبدأت القبائل الكبيرة على الأقل تعده عارا كبيرا ينبغى أن تتبرا منه .

وهذه هى المرحلة الأخلاقية التى يدل عليها هذان البيتان للحادرة . فهما من ناحية يثبتان وقوع الغدر من بعض القبائل ، ومن ناحية أخرى يثبتان تعالى بعض القبائل عليه . فاذا أردنا أن نزداد تقديرا لهذه المرحلة المتوسطة بين بين ، فلنلجأ الى شعراء آخرين ، ولنقرأ فى حماسة أبى تمام قول أحدهم (المقطوعة رقم ١٤٩ من باب الحماسة) :

قتلوا ابن اختهمو وجارييوتهم من حينهم وسفاهة الألباب
غدرت جديمة غير أنى لم اكن أبدا لأولف غدره أثوابى
وإذا فعلتم ذلكم لم تتركوا أحدا يذب لكم عن الأحساب

وقول الآخر (المقطوعة رقم ١٧١ من نفس الباب) :

ونحن الذين لا يروّع جارنا وبعضهمو للغدر صم مسامعه

وقول الآخر (المقطوعة رقم ١٤ من باب الهجاء) :

لقد كان فيكم لو وفيتم لجاركم لحي ورقاب عردة ومناخير

أى لا تثبتتم بذلك انكم رجال حقا لا صبيان ، رجال ذوو لحي

وذو رقاب صلبة شديدة وذوو حمية . وقول الآخر (المقطوعة رقم ٢٣ من باب الهجاء) :

غدرت بأمر كنت أنت دعوتنا إليه وبئس الشيعة الغدرُ بالعهد
وقد يترك الغدرَ الفتى وطعامه إذا هو أمسى حلبةً من دم الفصد
أى برغم كونه فى جوع شديد يضطره الى أن يفصد عرق بعيره
فيصنع منه طعاما لا يجد سواه رادا لجوعه .

ما أعظم حاجتنا اذن الى أن نعدل من كتبنا المدرسية الرخيصة فى تاريخ الأدب ، التى ترسم للعرب الجاهلين صورة مبالغة تشير استهزاء أعدائنا وتفتح لهم بابا للطعن فىنا اذ يسهل عليهم اثبات كذبها . وأن نجل محلها صورة أخرى تكون فى وقت واحد أقرب الى الحقيقة والصدق وأكثر انصافا للجاهلين وتعاطفا مع حدودهم التى تحددوا فيها . فواقع الحال بينهم فى ذلك العصر القريب من الاسلام كان نزاعا بين تقليد جاهلى قديم يقوم على « شريعة الغاب » التامة القسوة والدموية ، التى يفتك فيها القوى بكل من هو أضعف منه دون رحمة أو رعاية لعهد أو ميثاق ، وبين حس أخلاقى جديد ظهر أولا فى عدد من أفرادهم الممتازين المفكرين ثم بدأ . يسود القبائل الكبيرة ذوات الأنساب والأحساب . أما شريعة الغاب القديمة فقد صورها زهير فى قولته المشهورة « ومن لا يظلم الناس يظلم » ، وان كان ينبغى علينا أن ندرك ان زهيرا — وكان من أرفعهم مستوى أخلاقيا — لم يقصد أن يقول انه راض عن هذه الحال ، بل هو يسجل واقعا بغضا لا يحبه هو ولا يوافق عليه ويزيد من تأففه بالحياة السائدة فى عصره . وأما الضمير الأخلاقى الجديد فلعل من الأسباب التى ساعدت على تسميته وتقويته هو أن تلك القبائل الكبيرة

كانت تعتمد في جزء عظيم من مصدر رزقها ، لا على رعى الابل التي لم تكن تكفى في ذاتها لتحصيل رزق غنى حقا ، بل على ارشاد القوافل وحماية طرقها المارة بأرضها ، تلك القوافل الثمينة بين الجنوب والشمال: — أى بين اليمن والهند والجزر التي نسميها الآن أندونيسيا من ناحية ، وبين الامبراطوريتين العظيمتين بيزنطة وفارس من ناحية أخرى ، عبر الشام والعراق — هي التي أملت كبار أغنياء العرب بالموارد الحقيقي لغناهم . لا عجب أن تدرك هذه القبائل انه لا بقاء لمصدر غناها هذا ان لم تحتفظ بشهرة الأمانة والوفاء وتتزه من الغدر مهما يكن قوى الاغراء . أضف الى هذا ان عددا من مفكريهم قد انتهوا من تجاربهم المرة الى أن هذا الغدر المتبادل لا يفيد في النهاية أحدا منهم بل يضرهم جميعا . ونحن نقرأ في ختام أخبار داحس والغبراء نصيحة قيس بن زهير « عليكم بالوفاء فبه تتعاشون » . ثم جاء الاسلام فنصر هذا الضمير الجديد وسعى في تغليبه ، ومن هنا فهم الحاح القرآن في آيات متعددة على ضرورة الوفاء بالعهود وعدم نكث الموائيق ، واصراره على هذا لا في علاقات المسلمين بعضهم ببعض فحسب ، بل في علاقاتهم بغيرهم مالم يبدأ الآخرون بنقض العهد .

لكن طبيعة الصحراء ، وقوة التقاليد العتيقة ، كثيرا ما عاندت تعاليم الاسلام أو دفعت اليه الى الارتداد عن قيمه الرفيعة . لذلك لم يخل تاريخهم بعد الاسلام من أعمال الغدر ومن مجرد الاعتداء الذي جاء الاسلام ينهاهم عنه لا عن الغدر وحده . أما قبيلة الحادرة قبل الاسلام — اذا صدقنا فخره ، ونحن مقتنعون بصدقه — فكانت ممن ارتفعوا أو بدأوا يرتفعون على شريعة الغاب الجاهلية القديمة ، ان لم يكن في تحريم الاعتداء اطلاقا ، ففي استنكار الغدر بين الحلفاء .

والحادرة نفسه يصور في بيته العاشر ان قومه لم يستطيعوا هذا
التعفف الا بعد صراع قوى مع ما يثور في نفوسهم من غريزة الطمع :
لكننا نزداد تقديرا لبيته اذا قارناهما بقول النجاشي يهجو بنى العجلان :
قَبِيلَةٌ لَا يَنْدُرُونَ بِذِمَّةٍ وَلَا يَظْلُمُونَ النَّاسَ حَبَّةَ خَرْدَلٍ

فهو لا يقول هذا مدحا لهم ، بل احتقارا من شأنهم (ولهذا صغر
« قبيلة ») ، فهو يعتقد ان تجردهم من الغدر بذمهم والاعتداء على
الناس ظلما هو منقصة لهم ، لأنه يدل على ضعفهم ، ولو كانوا قبيلة
قوية لغدروا وظلموا ! روى ابن قتيبة في سيرة النجاشي في « الشعر
والشعراء » أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه لما شكاه اليه بنو العجلان
هجاء النجاشي اياهم بهذا البيت قال : ليت آل الخطاب هكذا كانوا .

بل استمع الى هذا الشاعر الآخر ، قريط بن أنيف ، يتأفف من
ضعف قومه بنى العنبر من تميم ، ويستدل على ضعفهم هذا باتتفائهم
من الشر ، وغفرائهم لأهل الظلم ، ومقابلتهم الاساءة بالاحسان ،
وخشيتهم الله ! (القصيدة الأولى في باب الحماسة من حماسة أبي تمام) :

لَكِنْ قَوْمِي وَإِنْ كَانُوا ذَوِي عَدَدٍ لَيْسُوا مِنَ الشَّرِّ فِي شَيْءٍ وَإِنْ هَانَا
يَجْزُونَ مِنْ ظَلَمِ أَهْلِ الظُّلْمِ مَغْفَرَةً وَمِنْ إِسَاءَةِ أَهْلِ السُّوءِ إِحْسَانَا
كَأَنَّ رَبَّكَ لَمْ يَخْلُقْ نَخْشِيَّتَهُ سَوَاهُو مِنْ جَمِيعِ النَّاسِ إِنْسَانَا !

وهذا هو القطامي التغلبي يفخر بقومه الأقوياء (القصيدة رقم ١١٧
من باب الحماسة) :

مَنْ تَكُنِ الْحَضَارَةُ أَعْجَبَتْهُ فَأَيُّ رِجَالٍ بَادِيَةٍ تَرَانَا
وَمَنْ رَبَطَ الْجِحَاشَ فَإِنَّ فِينَا قَنَّا سُلْبًا وَأَفْرَاسًا حِسَانَا

وكنّ إذا أغرن على جناب وأعوزهن نهبٌ حيثُ كانا
أغرن من الضُّباب على حُلُولٍ وضبّةً ، إنه من حان حانا
وأحياناً على بكرٍ أخينا إذا ما لم نجد إلا أخانا !

ومن المهم جداً أن تنتبه الى أن القطامي قد قال هذه الأبيات في معرض الفخر باحتفاظ قومه بيداوتهم ورفضهم للحضارة الجديدة ، فهم اذن يصرون على البداوة القديمة بكل تقاليدها العتيقة ويرفضون النظام الحضارى الجديد الذى جاء الاسلام يدعو العرب اليه ويسعى في نقلهم اليه . بما مهد لهم من وسائل روحية ومادية ، سياسية واجتماعية وثقافية . واستمع أخيراً الى جواب جعيل بن علقمة التغلبى حين سأله عبد الملك ابن مروان : ما مبلغ عزكم ؟ فقال : لا يطمع فينا ولا تؤمن !
ما أعظم ارتفاع الحادرة قبل الاسلام على هؤلاء البدو الذين أصروا على الاحتفاظ بروحهم الجاهلية القديمة .

أما وقد فخر الحادرة بوفاء قومه في بيتيه الماضيين ، فانه ينتقل في بيته التالى الى الفخر بكرمهم أى سخائهم بالمال فى الشطر الأول ، وببلائهم فى الحروب فى الشطر الثانى :

١١ - وتقى بأمن مالنا أحسابنا ونُجِرُ في الهَيْجَا الرماحَ ونَدَعى

فلاحظ انه قدم السخاء على البلاء فى الحروب ، والسبب هو ان السخاء أكبر صلة بما كان فيه من فخر فى بيتيه الماضيين . فكما ان قبيلته تحرص على سمعتها الطيبة أن تشوبها شائعات الغدر ، فتكف طمعها فى الاستيلاء على مال الحليف ، كذلك هى تحرص على الاحتفاظ بأحسابها ، فتحميها ببذل مالها النفيس . وأحساب القبيلة ما تكتسبه

لاسمها من ذكر حميد بأعمالها المجيدة ، في حين أن الأنساب هي موضعها
السلالى من تفرعات القبيلة العربية . وواضح ان القبيلة لا يد لها في هذه
الأنساب ، فهي لا تستطيع أن ترتفع بنسبها اذا كان وضعها بمعايير
الأنساب الجاهلية ، أى اذا لم تنتم الى جماعة من الجماعات التى كانوا
يعدونها شريفة النسب . وقد بلغ من ايمانهم بالنسب أن اعتقدوا ان
النسب الوضيع ، أو اللئيم كما سموه ، لا يزيه عمل مهما يكن
حميدا . ومن هذا تدرك انهم قبل الاسلام كانوا يؤمنون بأرستقراطية
مسرفة تساوى في اسرافها الأرستقراطية الانجليزية في العصر الفكتورى ،
حين كان الانجليز يؤمنون أن بعض الدماء زكية أو « زرقاء » بطبيعة
وراثتها ، وان من ولد من العامة لا يصير أبدا الى أن يكون من
الأشراف ، حتى قالوا ان الملك يستطيع أن يمنح الألقاب ولكنه لا يستطيع
أن يجعل من الشخص العادى « جنتلمان » .

ومن هذا تدرك أيضا ان من أبعد الأشياء عن الصحة أن تنسب الى
الجاهليين أى ايمان بالديمقراطية الصحيحة . ويجب علينا في هذا المجال
ألا نخلط بين الديمقراطية الصحيحة — وهى التى تتبع من ايمان عميق
بأن الناس متساوون في قيمتهم الانسانية ، وان لكل منهم حقا متساويا
في الحياة الكريمة — وبين التقارب في الحالة الاقتصادية الذى فرضته
على معظم الجاهليين طبيعتهم الصحراوية الشحيحة القاسية ، كما يجب
ألا نخلط بين الديمقراطية وبين الفوضى أو شبه الفوضى التى شاعت بين
القبائل ، والتى جعلت البدو شديدى الرعونة كثيرى الشغب نافرين
من الخضوع للحكم والسلطان . فهم برغم ذلك كله قد آمنوا وسلموا
بأن بعض الناس بطبيعة ميلادهم أشرف من سائرهم ، وظلت تلك عقيدتهم
الأرستقراطية حتى جاء الاسلام يحاربها كما حارب معظم قيمهم الجاهلية ،

ويعلمهم ان المرء بعمله لا بأصله ، فلم تلق منهم هذه القيمة الجديدة
قبولا كبيرا أول الأمر ، واحتاجت الى زمان طويل قبل أن يقتنعوا بها .
استمع الى قول عمرو بن معديكرب في ديوان الحماسة (القصيدة
رقم ٣٥ في باب الحماسة) :

ليس الجمال يُمِزَّرُ فاعلم وإن رُدِّيتَ بُرْدًا
إن الجمال معادن ومناقب أورثن مجدا

وهو يعنى بالمعادن الطباع الشريفة التى يرثها الرجل الشريف عن
آبائه الأشراف . فهذا الشاعر الاسلامى لا يكتفى بالمناقب ، وهى الأعمال
الحميدة التى يقوم بها الفرد ، بل يصر على المعادن أيضا قبل أن يسلم
لفرد بالمجد ، بل المناقب نفسها لا بد أن تكون متوارثة من الآباء !
وهذا أيضا جميل بن معمر يقول (المقطوعة رقم ١٠٣ من باب
الحماسة) :

بنو الصالحين الصالحون ومن يكن لآباء صدق يلقيهم حيث سيّرا

فهى نفس العقيدة الجاهلية ، وان كان الشاعر فى شطره الأول قد
استبدل بالشرف والمجد كلمة اسلامية : الصلاح . ونرى خير رد عليه
مثلنا العامى : يخلق من ظهر العالم فاسد !

لكن حتى اذا كانت القبيلة ذات نسب شريف فانها يجب عليها أن
تدعمه بأعمال مجيدة ، والكرم من أهمها . وكلما كان علو نسبها كانت
حاجتها الى أن تؤكد بالقيام بمستلزماته وواجباته ، من اكرام الضيف ،
ومعونة المحتاج ، وحمل الحملات أى الديون والديات التى لا يستطيع
غارموها أداءها ، وسائر الواجبات التى عددوها وألزموها ساداتهم .
فالحادرة يفخر بأن قومه يحمون أحسابهم ببذل آمن مالهم ، وآمن المال

بكسر الميم هو المال الخالص الشريف الذى آمن لنفاسته أن ينحر ، أى الابل والخيول التى يبلغ من جودة سلالتها انهم لا يذبحونها ، وكان العرب يحتفظون بشجرات الأنساب لابلهم وخیلهم العتاق . فان قرأت آمن بفتح الميم كان أقفل تفضيل ، أى أوثقه فى قفوسهم ، فيكون وصفا لعاطفتهم نحو هذا المال من الاعزاز ، وهم لا يعزونه الا لشرفه وجودة سلالته .

وهذا يضطرنا الى أن نناقش مسألة كرمهم أى سخائهم بالمال كما ناقشنا مسألة وفائهم . وهنا أيضا يتوقف الأمر على طريقة فهمنا لدلالة الشعر ، أما الصورة الشائعة فتدعى ان العرب الجاهليين كانوا نهاية الكرم ، وتذكر لنا أخبار حاتم الطائي وقصصه العديدة ، ومن أشهرها قصته اذ نحر فرسه النفيس ليطعم به رسول قيصر الروم ، وكان القيصر قد أرسل رسوله ليمتحن ما بلغه عن كرم حاتم بأن يسأله أن يهب له ذلك الفرس ، فالصورة الشائعة تريد منا أن نصدق انهم كانوا جميعا على هذه الدرجة من السخاء . ولا ينتبه المستشهدون بهذه القصة — التى لا شك لدينا فى انها مخترعة — الى انها لم تشتهر الا لأنها على حال ترسم مثلا أعلى نادر الوجود آثار عجب العرب أنفسهم . كذلك لا ينتبهون الى أن هذه الأشعار الكثيرة التى يستدلون بها على قضيتهم لها دلالتها العكسية لو أنعموا النظر فيها ، والا لم يكن داع الى تفاخر الشعراء بكرمهم لو كان الجميع كرماء .

ومن الناحية الأخرى نجد لأستاذنا الكبير الدكتور طه حسين فصلا طريفا فى كتابه « فى الأدب الجاهلى » يكذب به هذه الصورة الشائعة فيتطرق فى النقيض . اذ يطيل الحديث عن بخل العرب وحرصهم على المال ، ويستمد صورته من القرآن الكريم وتصويره لبخلهم وحرصهم وحبهم للمال وغرامهم بالربا . ثم يستعمل هذا التناقض بين الصورة

التي يرسمها القرآن والصورة التي يعتقد ان الشعر الجاهلي يرسمها
لكرمهم حجة من حججه في رفض صحة هذا الشعر واثبات نخله .

والطريف في هذا ان أستاذنا الكبير في جهاده لهدم الصورة الشائعة
عن كرم العرب لا يتبته الى انه قد وقع في نفس الخطأ الذي وقع فيه
من يرسمونها ، فأخطأ الدلالة الصحيحة التي يدلها الشعر الجاهلي ،
وظننها مناقضة للصورة التي يرسمها القرآن ، والحق أن لا تناقض ،
فالشعر الجاهلي لا يرسم للعرب الجاهليين صورة الكرم التام الا اذا
أخطأنا الاستنباط وغفلنا عن دلالة الكلام ، والا اذا كانت معرفتنا بالشعر
الجاهلي معرفة محدودة . وهذا الخطأ لا يقوم حجة على الشعر الجاهلي
نفسه .

فاذا تركنا كل هذا التجادل بين الفريقين المتطرفين والتسنا الحقيقة
التاريخية الهادئة التي تشهد بها أخبار الجاهليين وأشعارهم ، وجدناها
ذات شقين : أولهما ان العرب كسائر الأجناس البشرية كان فيهم الكرماء
والبخلاء ، فهم لم يتفردوا بين البشر جميعا بطينة تعلو على الطينة الآدمية .
وثانيهما انهم مع هذا قد توفرت لهم أسباب مادية واجتماعية جعلت
الكرم مثلاً رفيعاً من أعلى مثلهم ومن أكبرها حثا لهم على محاولة تحقيقه
والاقتراب منه ، ولكن حدث معظمهم عن بلوغه حدود عديدة . فلنحاول
الآن أن نثبت كلا شطري الحقيقة ، وأن نتبين طبيعة هذه الحدود .

نجد في حماسة أبي تمام أشعاراً لبخلاء يعتذرون عن بخلهم ، وأشعاراً
يتخوف أصحابها من الفقر ويذمونه ويررون سعيهم الى الغنى وحرصهم
على المال . وأشعاراً تذم البخلاء . أضف الى هذا كله ان كل افتخار
بالكرم يثبت البخل في آخرين ، كما شرحنا طريقة الاستدلال الصحيح .

هذا كله حق ، ولكن الفهم التاريخي الصائب ، دعك من العدل ، يقنعنا بأن الكرم كان يحتل في قائمة الفضائل عندهم مكانا يفوق مكانه لدى أم أخرى كثيرة ، وانهم قد أجلوه اجلالا عميقا . وبلغ من تقديرهم له انهم بالرغم من تقديسهم الذي شرحناه للنسب الرفيع ، اعتقدوا ان البخل يزرى بهذا النسب ، ولعله الخلطة الوحيدة التي اعتقدوا انها تهدم النسب . بل تأمل في تسميتهم السخاء بالكرم ، والكرم في الأصل ليس السخاء بالمال ، بل هو عتق السلالة ورفعة النسب ، تجدها دليلا على قرنتهم بين الوصفين ، واعتقادهم بضرورة تلازمهما ، فكريم الأصل لابد أن يكون كريم الفعل أى سخيا . وعلى هذا الضوء تستطيع أن تجيد فهم هذه الأبيات التي قالها السموأل (القصيدة رقم ١٤ في باب الحماسة) :

صَفَوْنَا فَلَمْ نَكْدَرْ وَأَخْلَصَ سِرُّنَا إِنَّا ثُ أَطَابَتْ حَمَلُنَا وَخَوَل
عَلَوْنَا إِلَى خَيْرِ الظُّهُورِ وَحَطَّنَا لَوْ قَتِرَ إِلَى خَيْرِ الْبَطُونِ نَزُول
فَنَحْنُ كَمَا الْمَزْنُ مَا فِي نِصَابِنَا كَهَامٍ وَلَا فِينَا يُعَدُّ بِخَيْل

انظر كيف انساق الشاعر ، وهو في معرض الحديث عن شرف سلالتهم ورفعة نسبهم ، انسياقا طبيعيا الى نفى البخل عنهم ، فكيف يكون منهم البخيل ونسبهم على هذا الصفاء والزكاء ؟

ومن هذا أيضا نستنبط حقيقة أخرى هامة : ان الكرم كواجب مفروض كان يلزم اشرافهم وجهدهم ، أما للآخرين فهو مثل عال يجلوونه ويسعون جهدهم اليه لكنهم لا يلامون اذا قصرُوا في بلوغه . فذوو النسب الشريف يحتاجون الى ممارسته ليحفظوا أحسابهم التي تعزز أنسابهم ، وغيرهم يقلدونهم وفق المثل المشهور : الناس على دين ملوكهم . وهذا بدوره يدفعنا الى أن ننظر نظرة موضوعية في حقيقة الكرم الجاهلي

الذى تملسوا به قبل الاسلام ، حتى نرى اختلافه الجسيم عن نوع الكرم الذى جاء الاسلام يعلمهم اياه ويحضهم عليه .

فالحق ان السبب الاساسى فى ايجاد ذلك الكرم الجاهلى واحلاله منزلته العالية فى قائمة فضائلهم الاجتماعية كان سببا اقتصاديا . فتلک الحياة البدوية المتقلة كانت مهددة دائما فى أساس رزقها ، وهو ماء المطر الذى قد ينقطع سنة أو سنين متعاقبة عن أراضى القبيلة . فما من قوم أغنياء الا وهم عرضة لأن يصيروا فقراء فى أشد الحاجة اذا أصابتهم السنة أى القحط . والذين يقوم معظم ثرائهم على ارشاد القوافل وضمان سلامتها لا يأمنون أن تتحول طرقها عن أراضيهـم ، وهى قد تحولت مرارا عديدة فى تاريخ ما قبل الاسلام .

اهتدى الجاهليون الى « الكرم » كوسيلة للاحتياط من هذا التقلب ، وتخفيف أسوأ عواقبه ، فهو نوع من ضمان المستقبل ، أو سمه « التأمين الاجتماعى » ان شئت . فالمال كما يقول شاعرهم غاد ورائح ، ولا يبقى منه الا الأحاديث والذكر ، فان اشتهر عنك انك كنت كريما فى زمن غناك ، فهذا أجدر أن يحمل الآخريـن على معونتك اذا افتقرت واحتجت . لذلك يقول أحد شعراء الحماسة (المقطوعة رقم ٢٣ فى باب الألب) :

ولا تحرم المولى الكريم فإنه أخوك ولا تدرى لعلك سائله

ويقول آخر (المقطوعة رقم ١٩ فى نفس الباب) :

وإنك لا تدرى إذا جاء سائل أنت بما تعطيه أم هو أسعدُ

عسى سائلٌ ذو حاجة إن منعتَه من اليوم سؤلًا أن يكون له غد

الحقيقة اذن هى ان كرم العرب قبل الاسلام كان منظورا فى معظمه الى الفائدة المادية التى تعود على صاحبه ، أو « الاستكثار » كما سماه

القرآن الكريم في نهيه الرسول عليه السلام عن هذا النوع من الاحسان .
لا نريد بهذا أن نطعن في فضله أو ننكر فائدته الاجتماعية الجليلة ، فنحن
ممن يسلمون بأهمية العوامل الاقتصادية في تحديد مقاييس الفضيلة
التي تشيع في مجتمع معين ، لكن نريد أن نتبين منزلته الحقيقية بين
الفضائل ، لنرى انه كان فضيلة أو « قيمة » اجتماعية ولم يكن فضيلة
نفسية ، نغنى انه لم يكن ذلك النوع الخالص من الكرم القلبي الصادر
عن تعاطف عميق وتألم وجداني يشعر به المرء نحو المعدمين فيأسى
لما يعانون من الضر . ولا كان صادرا عن ضمير أخلاقي رفيع يستنكر
تفاوت الحظوظ ويسعى الى عدل الميزان المختل بين الموهوبين
والمحرومين . أما الذي جاء يعلم العرب هذا النوع السامي من الكرم ،
هذا النوع الذي يفعله صاحبه لمجرد حب الخير ، ولا ينتظر عليه جزاء
بل لا ينتظر عليه شكورا ، والذي يفعله صاحبه خفية لا مباهاة ولا مراعاة
ولا اكتسابا للفخر ودعما للحسب وصيانة للنسب ، يفعله خفية حتى
لا تعلم شماله ما أعطت يمينه — فذلك هو الاسلام .

لسنا ندعى ان العصر الجاهلي خلا من أفراد فهموا هذا النوع العالي
من الكرم ، ومنهم ممدوح زهير الذي وصفه بيته الرائع المشهور :
تراه إذا ما جئتَه مهللاً كأنك تعطيه الذي أنت سائله
وبيته الآخر الذي يتلوه :

وذى نسبٍ ناءٍ بعيد وصلته بمالٍ وما يدرى بأنك واصله

لكنهم كانوا في ذلك العصر قلة ؛ وليس أدل على قلتهم من أن تذكر
الانبهار العظيم الذي أحسوا به أمام بيت زهير المذكور ، وتقرأ شرح
ديوان زهير لترى كيف يحاول بعض الشراح أن يفسر البيت تفسيراً

يلغيه ، كأنه يستكثر على إنسان أن يوصف بهذا الوصف . ثم تعود الى تفاسير القرآن لتقرأ محاولة بعضهم أن يفسروا الآية الكريمة « ولا تمنن تستكثر » تفسيرا يجعل النهي فيها موجها الى الرسول عليه السلام وحده دون أمته ، وانه نهى تنزيه لا تحريم ، الأمر الذى يدل على انهم وجدوه يعسر على البشر العاديين أن يعملوا به (١) .

فاذا تأملت في البيت الثاني الذى رويناه لزهير ، وجدته يرمى الى حقيقة أخرى ، هى ان معظم كرمهم كان مقصورا على ذوى النسب القريب . وفي سيرة الفرزدق في كتاب الأغاني قصة يصمم فيها ثلاثة من مشهورى الشعراء على أن يمتحنوا ثلاثة من أجواد العرب المشهورين بالجد . فيذهبون الى أولهم يسألونه الهبة ، لكنه يسألهم أولا عن نسبهم . فينصرفون عنه الى الثانى ، فيسألهم أيضا ممن هم . فينصرفون عنه الى ثالثهم ، وهو أبو الفرزدق ، فيعطيههم دون أن يسألهم عن قبائلهم ، فيحكمون بأنه أكرمهم . لذلك يروون عن أبى الفرزدق ، وهو غالب ابن صعصعة ، أنه كان لا يبالي ما أعطى ومن أعطى .

وفي ديوان الحماسة أشعار كثيرة في الشكوى من بخل القبيلة على

(١) يميز علماء الأخلاق بين مراتب اخلاقية ثلاث . فى أدناها يفعل المرء الخير ويتجنب الشر طلبا للثواب المادى وتحاشيا للعقاب المادى . وفى أوسطها يكون دافعه رغبة ثناء الناس وحمدهم وحذر ذمهم وتشهيرهم . وفى أعلاها يكون دافعه الوحيد حب الخير من أجل الخير وكره الرذيلة فى ذاتها وارضاء الضمير دون اهتمام بما يقوله الناس . ولما كان الاسلام ديننا موجها للناس جميعا على اختلاف مراتبهم ، وجدنا القرآن يستعمل هذه الدوافع الثلاثة فى مخاطبة البشر . لكنه لاشك يرسم لهم المثل الأعلى الذى يحضهم على الاقتراب منه جهدهم ، وهو الذى يفعلون فيه الخير من أجل الخير نفسه ، ابتغاء مرضاة الله وحده ، فلا يفسدون عملهم بالمن ، ولا يبتغون من المحسن اليهم جزاء ولا شكورا .

من ليس ذا نسب قريب فيها . كقول أحدهم (المقطوعة رقم ١٢٢ في باب الحماسة) :

لعمرى لرهطُ المرء خيرٌ بقیةً عليه وإن عَالُوا به كل مَرَكَبٍ
من الجانب الأقصى وإن كان ذا غنى جزیلٍ ولم یخبرك مثلُ مجرَّبٍ
إذا كنتَ فی قوم ولم تک منهمو فكل ما عُلِقَتْ من خبیثٍ وطیب
بل لهم أشعار يشكون فيها ان أقاربهم أو موالیهم وجيرانهم
لا یعطفون علیهم . منها (القصيدة رقم ١٠٤ في نفس الباب) :

إذا المرء لم یسرخ سواماً ولم یُرخ سواماً ولم تعطف علیهِ أقاربه
فللموتُ خیرٌ للفتی من قعوده عدیماً ومن مولیّ تدبّ عقاربه
وقول الآخر (المقطوعة رقم ١٧٣ في نفس الباب) :

إذا كنتَ فی سعدٍ - وأمك منهمو - غریباً فلا یغرُرک خالك من سعدٍ
فإن ابنَ أختِ القوم مُصنّی إناؤه إذا لم یزاحم خاله بأبٍ جلدٍ
وقوله « مصنّی إناؤه » أى ممال إناؤه ، ومعناه ینقص حظه ، لأن
الاناء إذا أمیل نقص ما یسعه . ومعنى الشطر الأخير إذا لم یكن أعمامه
أقوى من أخواله . ومن هذا نعرف انهم لم ییخلوا على ذی النسب
البعید فحسب ، بل یخلوا على أولاد الأخت . والیک شاعرا آخر
یشكو اسباء الجيرة ویصوغ شکواه فی تهكم وسخریة لاذعة ، ویندم
على تركه لقومه (المقطوعة رقم ١٢٣ في نفس الباب) :

فینمَ الحیُّ کلبٌ غیرَ أنا رأینا فی جوارهمو هَنَاتٍ
ونعم الحی کلب غیر أنا رُزنا من بنین ومن بنات
فإن الغدر قد أمسى واضحی مقیما بین خَبَتْ إلى المسات

تركنا قومنا من حرب عامٍ ألا يا قوم للأمر الشتات
وأخرجنا الأيامي من حصون بها دارُ الإقامة والنبات
فإن نرجع إلى الجبلين يوما نصالح قومنا حتى المات

ففرى أن بخل هؤلاء قد بلغ في نظر الشاعر درجة الغدر .
ولكن لن نمضى في الاستشهاد بالأشعار الكثيرة التى تدل على أن
كرم الجاهليين كان محدودا بحدود . ويكفى أن ترجع الى باب الأضياف
والمديح من ديوان الحماسة لترى أن الشعراء لا يكادون يفخرون بأنهم
كرام حتى برموا آخرين بأنهم بخلاء ، أما ما يحتويه باب الصفات من
مقطوعات لشعراء يصرحون بأنهم يكرهون الضيف ويجهدون فى طرده
عنهم فلن نستشهد بها ، لأنها ربما تكون قد قيلت من باب التطرف .
ولم يتبق علينا فى هذا الموضوع الذى نستقصيه إلا أن نعلم النظر فى حاتم
الطائي نفسه ، هذا الذى طار صيته فى الكرم والجود حتى صار مضرب
الأمثال ، لئرى أى رجل كان فى حقيقته ، وأى نوع من الكرم كان
كرمه . فإن اضطرنا هذا التمهيد الى مزيد من الاطالة فى هذا الموضوع ،
فإننا نقصد أن نعرضه مثالا على ما ينبغى فى نظرنا أن يكون التمهيد
التاريخى الصحيح لدلالة الأدب التاريخى والاجتماعية ، لأن هذه
الدلالة عنصر كبير الأهمية فى الدراسة الأدبية المتكاملة ، ولأننا نعتقد
أن معظم ما يكتب فيها من دارسينا وتقادنا يحيد عن جادة الصواب .

أما الذى يتتبع أخبار حاتم وأشعاره فى مراجع الأدب والتاريخ بعين
فاحصة ، فلن يمضى طويلا حتى يتضح له أن الكثير من هذه الأخبار
مخترة ، وأن الكثير من هذه الأشعار موضوعة لتدعيم الأسطورة . حتى
لقد زعمت طيبة أن قبره لم ينزل به أحد الا قراه (والقرى اطعام

(الضيف) ، و يروون في هذا أقاصيص لا تكلف أنفسنا عناء تكذيبها .
ولكن لا شك في صحة الكثير من أخباره ، ولا شك في انه كان جوادا
مسرفا في الجود ، ولكن أى نوع من الكرم كان كرمه ، وماذا كانت
دوافعه الحقيقية ؟ هذا هو السؤال المهم .

لا تنكر عليه انه بدأ بشيء من الكرم الحقيقي ، ويبدو انه تعلم عادة
الجود من أمه ، فقد كانت لا تمسك شيئا تملكه ، حتى اضطر أخوتها
الى الحجر عليها ، ومن القصص التي تروى عنها نذكر أن كرمها كان
أقرب الى العته منه الى أن يكون فضيلة . كما قلدته ابنته سفانة
(بتشديد الفاء) في كرمه . لكنه لم يلبث أن اندفع في كرمه هذا اندفاعا
ينجزم بتصنعه . ومن هنا الأخبار العجيبة التي تصور مدى اسرافه في
الكرم ، وكيف كان يهلك ماله حتى ليبيت هو وزوجته وأطفاله جائعين ،
ثم تقدم عليه امرأة تشكو جوع صبيانها فيقوم الى فرسه التي لم يبق
عنده غيرها فيذبحها ويطعمهم منها ويطعم سائر الحي ولا يذوق هو منها
شيئا وهو أشد جوعا ! كأن مضغة قليلة منها كانت محرمة عليه . ويقال
انه قسم ماله ، أى وزعه كله على المحتاجين ، بضع عشرة مرة ، بقى
بعد كل منها معدما ، لكن سنعرف بعد قليل من أين كان يأتيه مال جديد
يستألف به هوسه في الكرم .

فهو وان يكن بدأ عن غيرية صادقة وعن تأثر بوالدته ، قد استحل
ما جلبه اليه كرمه من شهرة وصيت ، فلم يلبث أن صار الى الافتعال
وتعمد الاسراف الغريب استكثارا للشهرة . وبيته المشهور الذي
يخاطب به زوجته ماوية :

أماوى ان المال غاد وزائح ويبقى من المال الأحاديث والذكر
هو لمن يفقهه شاهد على ما ندعى ، فالكريم حقا — بمعنى الكرم

الاسلامى الذى شرحناه — لا يهيمه من اتفاق المال الحصول على الأحاديث والذكر . وفى أشعار أخرى يصرح بأنه بجوده يبتغى السؤدد ويبتنى المجد . وانظر فى قصته اذ مر به وهو يرعى ابل جده ثلاثة من مشاهير الشعراء ، فطلبوا اليه أن يطعمهم ، فنحر لهم ثلاثة من الابل ! فقال أحدهم : انما أردنا اللبن ، وكانت تكفيننا بكرة اذا كنت لا بد متكلفا لنا شيئا . فقال حاتم ؟ قد عرفت ، ولكنى رأيت وجوها مختلفة وألوانا متفرقة ، فظننت ان البلدان غير واحدة ، فأردت أن يذكر كل واحد منكم ما رأى اذا أتى قومه !

بل تأمل فيما قال لابنته سفانة يلومها على اسرافها اذ أخذت تقلده فى اهلاكه المال ، فقال : يا بنية ، ان القرينين اذا اجتمعا فى المال أتلفاه ، فاما أن أعطى وتمسكى أو أمسك وتعطى ، فانه لا يبقى مع هذا شيء !

وماذا كان يفعل بعد كل اندفاع يهلك فيها ماله ؟ كان يذهب الى أقاربه يطالبهم بأن يعوضوه ما أتلف ، متبجحا عليهم بأنه قد أكسبهم بكرمه ذاك مجدا . وكان يدخل فى مسابقات لمجرد المماثلة ، أى المفاخرة والتنافس فى اكتساب المجد ، ويذهب الى أقاربه يستعينهم حتى لا يخسر المماثلة ، فمنهم من يساعده ، ومنهم من يأبى ويذم عمله . وقصصه وأشعاره مليئة بأخبار اللوم والذم الذى كان يوجه اليه على اسرافه ، حتى لقد هجره جده ورفض أن يساكنه بعد حادثة وهب فيها حاتم كل ابل جده . لكن هذا الذم الذى ناله لم يصدر من زوجته ووالده وجده وأقاربه وحدهم ، بل من كثير من معاصريه .

لكن البدو بعد أن ذموا أعماله فى حياته ، عادوا فخلبتهم أخباره ورأوا فيها حلما ذهبيا وهاجا يعزيهم عما يعانون من ضنك ، ومن هنا

تزيّدوا فيها حتى جعلوا منها أسطورة . وحتى خدعتهم — وخذعت معظم باحثينا الى يومنا هذا — عن حقيقة الأمر في كرم حاتم ودوافعه . ولكن ها نحن أولاء قد تعرفنا حقيقته ، ولعلنا الآن أكثر فهما وأكبر تقديرا لما فعله الاسلام اذ جاء فذم هذا الاسراف وأبى أن يعده فضيلة ، بل عده رذيلة نهى عنها في عدد من الآيات القرآنية . فقد بنى الاسلام اداته لهذا الكرم المسرف على سببين ، عملي وخلقى . فالعملي ما يسببه من أذى وضرر لأهل المسرف دون ذنب جنوه . والخلقى ان أغلب ذلك الكرم لم يصدر عن عطف حقيقى على المحتاجين بل عن تظاهر وتماجد وتفاخر . فأمر الاسلام العرب والمسلمين جميعا اذا أنفقوا أن يتوسطوا بين الاسراف والتقتير ، ونهاهم عن كلا الطرفين غل اليد الى العنق وبسطها كل البسط فيقعد صاحبها ملوما محسورا (تأمل جيدا في كل من النعتين ، ملوما ، ومحسورا) . ثم رسم لهم ما ذكرناه من المثل الأعلى للكرم الاسلامى ، الذى ينبع من شفقة صادقة ولا يقصد به صاحبه الا ابتغاء وجه الله ولا يريد بها الجزاء أو الشكور ولا يفسده بالمن . ولقد كان الاسلام — وهو الدين العنلى الحكيم — يعلم ان هذا المثل عسير على معظم الناس ، وبخاصة على العرب في بقية جاهليتهم ، لذلك قبل منهم الصدقات التى يبدونها ووعدهم بالثوبة عليها ، لكنه فى نفس الوقت لفتهم الى فضيلة أرفع بكثير فى المعايير الأخلاقية ، وهى أن يخفوا صدقاتهم ولا يظهروها ، فاختفأوا خيرا لهم (الآية ٢٧١ من سورة البقرة) . هذا هو المثل الذى وضعه الإسلام أمام معتقيه ودعاهم الى محاولته وحثهم على مقاربتة ، فما أكبر اختلافه عن المثل الجاهلى الحاتمى الذى قام على المباهاة والتماس المجد والشهرة والسؤدد ، وما أعظم علوه فى مدارج القيم .

فاذا عدت الآن بعد هذا النقاش الطويل الى بيت الحادرة نفسه ،
وجدته يصرح بالدافع الذى يدفع قومه الى بذل آمن مالهم ، وهو
وقايتهم لأحسابهم . واذا عدت الآن الى الشعر الكثير الذى يفخرون
فيه بكرمهم وجدت هذا التعليل صريحا أو متضمنا فى أكثره ، خصوصا
حين يصوغ الشاعر فخره فى صيغة حوار شائق بينه وبين زوجته التى
تلومه على اسرافه فى كرمه . حتى ليخيل الينا أن أحدهم ما يكاد يتكرم
عليك اليوم الا ليفخر غدا بعمله هذا فى قصيدة مدوية تسير بها الركبان -
لكن دعنا الآن نتقل مع الحادرة من فخره بكرم قومه فى شطره
الأول من البيت ، الى فخره ببلائهم فى الحروب فى شطره الثانى ، وذلك
حين يقول « ونجر فى الهيجا الزماح ونلعى » . أما اجرار الرمح فهو
أن يطعن الرجل الرجل ثم يترك الرمح فيه ولا ينتزعه من جسده . ويقال
أجرّ فلانا طعنه وترك الرمح فيه يجره . ويقول الشرح القديم انه يفعل
ذلك ليكون ذلك أعنت للمطعون أى أكثر ايلاما له . ولا شك ان ترك
الرمح فى الجسم يسبب ايلاما أفظع وأطول زمنا مما لو انتزع منه (كما
تفعل الرصاصة اذا بقيت فى جسم المصاب ، لذلك يعمل الجراحون على
استخراجها بأسرع ما يمكن) . والجاهليون كانوا شديدي القسوة فى
حروبهم ، وكانوا يفخرون بقسوتهم هذه . وهذا هو الحادرة الذى رأينا
مبلغ رفته فى نسيبه ، نرى الآن مبلغ قسوته وتلذذه بايلام الأعداء حين
انتقل الى فخره القبلى . فقد كانت شجاعة الجاهليين ممزوجة بقدر كبير
من الغلظة وتعمد القسوة والتشثيل بالجثث وصفات أخرى لا نسميها
الأوحشية . حتى جاء الاسلام فُسعى هنا أيضا فى أن يهذبهم ويزكيهم
من هذه الخصال البدائية . نحن اذن نوافق على أن قوله « نجر الرماح »
تصوير منه لمبلغ نكايتهم بالأعداء ، لكن يخيّل الينا أيضا ان فيه فخرا

آخر ، هو الفخر بغنى قومه ، حتى ليستغنوا عن الرمح ولا يسعون الى استخلاصه ، فيتركونه فى جسد جلدوهم يجره الى دياره اعلانا عن قعلتهم .

وأما قوله « وندعى » فهو أن يطعن الرجل خصمه ويقول خذها وأنا ابن فلان أو وأيا الفلانى . فهو يدعى الى قومه أى ينتسب اليهم ليعرف كما يقول الشرح القديم . لكن هنا أيضا لا تفهم الفخر الكامل الا اذا أدركنا ان العكس كان يحدث كثيرا ، وهو القتل غيلة . فما أكثر ما كان الرجل يمضى الى خصمه أو خضم قبيلته متخفيا فيقتله ثم يسرع بالهرب ، حتى لا تقع عليه ولا على قبيلته جريرة القتل ، خصوصا حين يوجد بين القبيلتين حلف أو ولاء . وعد الى أيام العرب وتأمل أحداثها وأسبابها لترى مصداق ما ندعى . وقد صوروا القتل غيلة فى كثير من أشعارهم . فالحادرة يفخر بأنهم ليسوا ممن يقتلون أعداءهم مخالسة ثم ينكرون ما فعلوا تخلصا من العقاب أو الثأر . بل يفعلون فعلتهم معلنين عن أنفسهم ومتحملين جميع العواقب .

١٢ - ونخوض غمرة كل يوم كريمة : تُرْدِيْ النَفْسَ وَغَنَمَهَا لِلْأَشْجَعِ

هنا يصف جسارة قومه وجلدهم على الوقائع الشديدة التى تهلك الناس ولا ينتصر فيها الا ذو الشجاعة القصوى . والغمرة والغمر فى الأصل الماء الكثير والبحر العظيم . ووجه الاستعارة ناشئ من خوف البدو للبحر وركوبه ، لقلة ألفتهم به وعدم خبرتهم بملاحته . ولهذا اتخذوه مدارا لكثير من تشبيهاتهم واستعاراتهم للشداد والمخاطر وللرجال ذوى المهابة ، واستعمله القرآن فى آيات متعددة لتصوير الرهبة القوية ورحمة الله بعباده اذ ينجيهم من هول البحر الى أمان البر . ويقول

الشرح القديم « تردى الناس أى تهلكتهم ولا يظفر فيها الا الشجاع » .
وبهذا يفسد على الشاعر ما قاله . فالشاعر يستعمل أفعال التفضيل
« الأشجع » ويعنيه ، لأنه يريد أن هذه الشدائد لا يغنم فيها الشجاع
ذو القدر العادى من الشجاعة ، بل من بلغت شجاعته الغاية القصوى .
وسبب هذا ان الشجاعة كانت صفة سائدة فيهم . لا تريد بهذا أن ننكر
انهم كان منهم الجبناء ، فهجأؤهم الكثير للجبن والجناء ، وذهم
لمن يهربون من المعارك أو يتجنبونها مفضلين الحياة مع الذل على الموت
الكريم ، تدل على وجود الجبناء بينهم . لكننا يقودنا التحقيق الهادى
الى أن تقرر أن الشجاعة لا للجبن كانت الصفة الغالبة على رجالهم .
ليس هذا لأنهم خصوا بقدر زائد من الشجاعة بفضل تكوينهم العنصرى ،
فاننا لسنا ممن يعتقدون ان الأمم تتمايز في أخلاقها بتركيبها العنصرى
أو نقائما السلالى ، بل لأن طبيعة حياتهم القبلية بتصارعها الدائم وخطرها
المائل في صحرائهم القاسية قد ربت فيهم خلال الصبر والجلد والشجاعة
الى درجة لا توجد عادة بين الحضرة الذين لا يتعرضون في حياتهم اليومية
الى مثل هذه المخاطر . كما ادعى ابن خلدون فكان محقا في فصله
المشهور « فى أن أهل البدو أقرب الى الشجاعة من أهل الحضرة » .
لذلك يحتاج أحدهم الى قدر زائد من الشجاعة حتى يكون لفخره مبرر .

١٣ - ونقيم فى دار الحِفاظ بيوتنا زمناً ويظن غيْرنا للأمرع
قال الأصمعى فى شرح هذا البيت : « دار الحِفاظ التى لا يقيم فيها
الا من حافظ على حسبه وصبر على ما لا يصبر عليه ، وذلك انه لا يحافظ
على حسبه إلا الشريف » . وهو يعنى بالشريف ذا النسب الرفيع . وهكذا
نرى مرة أخرى تمييزهم بين النسب والحسب ، ثم ادعاءهم ان الحسب
لا يكون لمن لا نسب له ، وان يكن ذو النسب محتاجا الى جهد دائم

ليحافظ على حسيه . ولكن ماذا يعنى بقوله « صبر على ما لا يصير عليه » ؟ يقول الشراح انه يعنى الجذب الذى يصيب ديارهم فى بعض الأحيان . مرة أخرى لا تفهم وجه الفخر الا بمقارنته بما يدل عليه من وجود العكس بينهم . وهو ان كثيرا من قبائلهم ان لم يكن أكثرها لم تكن ترتبط بأوطانها بعاطفة قوية ، ولم يكن يشدها اليها الا درجة خصوبتها ، فان أجذبت رحلت عنها باحثه عن الأمرع ، وهو المكان الأكثر خصبا ان قرأت الكلمة بفتح الراء ، أما ان قرأتها بضم الراء فهي الأمكنة الخصيبة جمع مرع .

فالحادثة يفخر بأنه حين يفعل الآخرون هذا (وهو تسجيل منه لكون هذا هو القاعدة العامة) يظل قومه مستمسكين بدارهم على اجدابها . فالشاعر يفخر بصفة قليلة الوجود بينهم ويتخذها دليلا على شرفهم الزائد وما يستتبعه من حفاظ شديد على حسيهم ، حتى انهم ليفضلون اعزاز الوطن والتمسك به على أن يهجروه الى مرعى أخصب . وبفخره هذا يدلنا على أن القبائل الرفيعة عندهم بدأت تعرف الصلة بأرض الوطن واعزازها على الرغم مما يصيبها فى أوقات الضنك .

لكن فخره هذا يكون لا معنى له ، أو يكون مجرد حماقة منهم ، لو كانت دارهم مستظل مجدبة الى الأبد ، وكانوا سيظلون مقيمين فيها على اجدابها الى الأبد ، فان هذا يكون منهم انتحارا . اذن لابد أن تكون للمعنى بقية يفهمها السامع ، وهى انهم انما يبقون فيها فى وقت جذبها لأنهم يأملون ويبتغون أن تعود الى سابق خصبها مرة أخرى ، بعودة الأمطار اليها . ففخره اذن هو انهم لا يسرع اليهم الخوف والجزع حين تصيبهم سنة ، فيسرعون الى هجران الدار بحثا عن مكان مخصب ،

بل هم يصبرون فيها ويتجلدون على شدائدها الى أن تتغير الأحوال مرة أخرى . والشرح القديم يستشهد بثلاثة آيات أخرى في هذا المجال ، ومنها نستنبط علة أخرى لبقائهم في دارهم وان أجذبت ، وهى أن يشتهر عنهم انهم ذوو حفاظ عليها ، وانهم ليسوا ممن يتركونها بسهولة ، فلا يطمع فيها طامع حين ينتهى الجذب ويحل بها المطر والخصب . وهذا يجيز لنا أن نضيف معنى آخر لقوله « دار الحفاظ » أزيد مما قاله الشراح القدماء . فحفاظهم عليها لا يعنى صبرهم على جذبها حين تجذب فحسب ، بل يعنى أيضا صبرهم على قتال الطامعين فيها المهاجمين لها حين تكون مخصبة ، الى أن يشتهر عنهم ذلك فلا يعود أحد يطمع فيها ، وهو معنى سيزيده الحادثة ايضاحا في بيت قادم له .

ولكن لاحظ بعد هذا كله ان الحادثة لا يفخر بأنهم يقيمون في دارهم الى الأبد ، بل يقول « زما » ، وهو يعنى بالطبع زما طويلا ، لكن حتى قبيلته لم تعرف بعد الارتباط الدائم بمكان واحد لا يتغير ، فقد كان هذا مستحيلا على معظم قبائلهم في البادية . ونحن نعرف من أخبار التاريخ التنقل الدائم الذى كان يحدث في أماكن القبائل ومدارات هجراتها ، وقد كان هذا من أهم الأسباب في وقوع وقائعهم المشهورة بأيام العرب . لكن فعود فنقول ان بعض القبائل ، ومنها فيما يبدو ثعلبة ابن سعد بن ذبيان ، قبيلة الحادرة ، كانت قد بدأت تطيل الإقامة في بعض الديار حتى تشتهر بها . فالبيت يسجل مرحلة تاريخية متوسطة بين البادية المستمرة الترحل والحاضرة الثابتة الإقامة .

بعد هذا يأتى بيتان متقاربان المعنى ، يضطرب القدماء في روايتهما ، وأولهما من رواية ابن الأعرابي وحده ، والشرط الأول من كليهما يكرر

نفس التعبير « لا يسرح أهله » . فلسنا ندرى أهكذا نظمهما الشاعر وقصدهما معا فالتكرار فيهما مقصود لتأكيد المعنى ، أم أحدهما تنقيح قام به الشاعر نفسه ملغيا به الآخر ولكن الرواة احتفظوا بكليهما ، أم هذا التكرار من مجرد اختلال الرواية . وكل هذه الفروض الثلاثة جائز وكلها له نظائر في روايات الشعر الجاهلي . لكننا سندرسهما كما وردا وان كنا نرجح الفرض الثاني ، تاركين للقارىء أن يرجح ما يشاء . وهذا أول البيتين :

١٤ - محلٌ مجدٍ لا يسرح أهله يوم الإقامة والحلول لمزّرع

يبدو هذا البيت مكررا للفخر الذي تقدم في سابقه ، لكنه يضيف تفصيلا مفيدا ، وذلك حين يقول « يوم الاقامة والحلول » ، ويعنى الوقت الذى ينبغى فيه عليهم أن يقيموا بالمكان ويحلوا فيه خيامهم ولا يغادروه ، فما هذا الوقت ؟ يقول الشرح القديم : « وان كنا فى جذب لا تترك أحياءنا وعشائرننا ونرحل فى طلب الخصب » . فالجديد هنا اشارته الضمنية الى ما يسميه الشرح « أحياءنا وعشائرننا » وهذا يعنى الأحياء والعشائر الأخرى التى تنتمى الى نفس القبيلة الكبيرة بنى ثعلبة . ومن هذا تفهم المعنى الجديد ، وهو انه اذا أصاب الجذب ذلك المحل لم يبادر حتى الشاعر الى هجرانه مخلفين وراءهم سائر أحياء القبيلة ، بل هم يبقون معها وينتظرون ما تقرره كوحدة متضامنة ، ولا ينتهزون الفرصة ليسبقوا غيرهم الى احتلال مكان آخر خصيب .

فلنتذكر مرة أخرى انه لا وجه للفخر ان لم يكن ما ينفيه عن حيه يحدث من آخرين . ولا غرابة فى هذا اذا تذكرنا الفقر العظيم الذى يسود الصحراء فيشير فى كثيرين خصال الطمع والمبادرة الى اقتناص المنافع مهملين

واجباتهم نحو أقاربهم . فإن يبد لنا هذا مخالفا للصورة الشائعة عن القبيلة وشدة ترابطها ، فإن ما نقوله وما ذكره الشرح القديم وما أشار إليه الشاعر نفسه ضمنا تشهد به حوادث كثيرة تجدها في أخبارهم القديمة ، وتجدها أيضا في أخبار أيامهم أى وقائعهم الحربية المشهورة ، وتجدها صداها في تقائض الأخطل والفرزدق وجريز . فقد كانت بعض أحياء القبيلة الواحدة تهجر سائر الأحياء لا في وقت الجذب فحسب ، بل في وقت هجوم العدو ، تاركة لسائر الأحياء أن تلقى هذا الهجوم وحدها ، غير عابئة بما ستكسب بهذا من العار فيما بعد .

أما قوله « ومحل مجد » فهل يعنى به المعنى الأصلي أو المعنى المجازى للمجد ؟ أما المعنى المجازى فكلنا يعرفه وهو الآن الاستعمال الوحيد الذى نستعمل فيه كلمة المجد . وأما المعنى الأصلي الحسى فمن قولهم مجدت الابل وقعت فى مرعى كثير ، ونالت من النبات الرطب قريبا من الشبع . ومجدها الراعى أشبعها أو علفها ملء بطنها أو نصف بطنها . فالمجد كما ترى يدل على الشبع أو ما يقاربه . فإن قلت انه قد يدل أيضا على نصف الشبع ذكرناك بأن هذا أيضا خير وبركة للبدو فى صحرائهم ذات العوز الشديد ، فهم قل ان يأملوا فى الشبع الكامل ، فاذا أصابوا نصفه قنعوا به وسروا . تزداد ادراكا لهذه الحقيقة اذا عرفت نظام ورودهم للماء ، فما قلناه عن الطعام ينطبق أيضا على الشراب . فهم قل ان استطاعوا أن يردوا الماء بابلهم كل يوم ، وأكثر ما يطمعون فيه عادة أن يردوه يوما ويظمأوا يوما . وقد يردونه يوما ويظمأون يومين ، أو ثلاثة ، أو أربعة . ولكل من هذه الأنظمة — أو الأظماء ، جمع ظمء — اصطلاح لغوى خاص .

ومن هذا المعنى الحسى للمجد جاء المعنى المجازى للمجد بمعنى

الشرف أو الكرم أو كرم الآباء خاصة ، لأن القبائل العزيزة النسب هي التي تهوز عادة بتلك المراعى الخصيبة التي تعطى ابلها الشبع أو ما يقاربه (وقد يفضل القارىء أن يعكس السبب والمسبب ، اذا كان من المؤمنين بالتفسير الاقتصادي للتاريخ) . كما ان كثيرا من ألفاظ العربية ان لم يكن أكثرها لها أصل حسى وان دلت على معان تجريدية (والشرف نفسه أصله المكان المرتفع من الأرض) .

والذى نراه هو ان الحاضرة قصد الى مزيج من المعنيين الحسى والمجازى . فهو يقول انهم لا يهجرون هذا المكان وان أجذب ، لأنه أول ما نزلوا به لم يكن مجدبا بل كان خصيبا يعطيهم الشبع أو قريبا منه ، فالآن اذ حل به الجذب يؤثرون أن يظلوا به مخلصين له متمسكين به ، آملين أن يعود المطر فيغيثه بعد ان ضن عليه ، لأنه ارتبط في أذهانهم بمعنى الشرف والكرم فصار مكانا عزيزا على نفوسهم ، خصوصا لأن بعض أحيائهم تقرر البقاء به الى حين فلا يخونهم قوم الشاعر ولا يهجرونهم . فان صح رأينا في ان « المجد » في هذا البيت مزيج من المعنيين الحسى والمجازى ، كان هذا البيت شاهدا طريفا على اختلاط المدلولين في ذهن الشاعر القديم . وكان هذا يحدث في زمان شباب اللغة قبل أن تتحول المجازات الى أكليشيات محفوظة تنفصل لدى مستخدميها عن أصولها الحسية . ونظيره لا يزال يحدث للأطفال حين يبدأون في الانتقال من الفهم الحسى الى الفهم المجازى للتعبيرات اللغوية . ومن هذا نستنبط درساً هاماً ، هو اننا في قراءتنا للشعر القديم ، وللنثر القديم أيضا ، يجب علينا دائما أن نتذكر المعنى الأصلى الحسى للكلمة أو التعبير ، وأن تتمثله تمثلا حاضرا في مخيلتنا ، والا أضعنا على أنفسنا كثيرا من عناصر الحيوية والجمال فى الأدب القديم .

١٥ - بسبيل ثغر لا يسرح أهله سقم يُشارُ لقاءه بالإصبع

هذا هو البيت الأخير في فخره بقومه . فان صح ترجيحنا انه صياغة جديدة يحلها الشاعر محل بيته السابق « ومحل مجد » ، كانت الباء في قوله « بسبيل ثغر » متعلقة بقوله « تقيم بيوتنا » في البيت الأسبق . ونستطيع في ضوء شرحنا الماضى أن تفهم هذا البيت الجديد الذى اضطرب الشراح القدماء في فهمه ، فقالوا « لا يسرح أهله أى لا يسرحون ما لهم من خوف العدو » . وقالوا أشياء أخرى لا تقل خطأ . والحقيقة هى ان هذا البيت يعطى النتيجة التى تنتج مما ذكره الشاعر من قبل من اصرارهم على الحفاظ على ديارهم وان أجذبت أحيانا . اذ يشتهر عنهم انهم قوم يحافظون على وطنهم ولا يتخلون عنه بسهولة ، فترهبه القبائل الأخرى ولا تطمع فى غزوه حين يعود اليه الخصب . بل هى تتحاشاه اذا مرت به فى أسفارها ولا تقترب منه بل تشير اليه باصبعها فى خوف شديد .

وتعبيره « يشار لقاءه بالإصبع » تعبير جميل فى تصويره للفزع والتحاشى بهذه الحركة الحسية . فكاد نرى رجال القبائل الأخرى يمشون بالمكان عن بعد فيرتعدون خوفا ويمدون أيديهم المرتعشة يشيرون اليه ويقولون : « هذه دار بنى ثعلبة بن سعد بن ذبيان فاحذروها ولا تقربوها ! » أما وصفه للمكان بأنه « سقم » فوصف غاية فى الدقة والجمال . فقوله « سقم » معناه مخوف يخشاه الناس . وهنا يقول الأستاذان اللذان لخصا الشرح القديم وطبعاه طبعة حديثة ان هذا المعنى لكلمة « سقم » لا يوجد فى المعاجم . وهو حقا لا يوجد فى المعاجم ، ولكنه تعبير شخصى مبتكر من هذا الشاعر ، ومن واجبنا أن

تفكر : ماذا عنى الشاعر بتعبيره المبتكر هذا ؟ هو يصور به ما يشعر به الخائف في أحشائه من السقم والغثيان ، وهذا شعور نعرفه جميعا اذا تذكرنا تجربة أحسسنا فيها بالخوف الشديد ف شعرنا بآثره في أحشائنا . ومن الطريف ان هذا التعبير الذى استعمله هذا الشاعر العربى الجاهلى يذكرنا بالتعبير الانجليزى الذى يساويه تماما : *sickening fear* ، أى خوف يؤدي الى المرض والغثيان . وهذا مثل طريف على تشابه التعبيرات الانسانية الناشئة عن تشابه الاقترانات الانسانية على الرغم من الاختلاف السحيق فى الجنس والبيئة والزمان .

وأما وصفه المكان الذى يقيمون فيه بأنه ثغر فيعنى به فخرا زائدا . فالثغر هو المكان المفتوح ، ومنه سمي الثم ثغرا لأنه فتحة فى الوجه . والمكان المفتوح هو المكان غير المحصن تحصينا طبيعيا ، فهو عرضة لهجمات الأعداء لأنهم يستسهلون غزوه . ومن هذا سميت حدود الوطن القريبة من أراضي الأجانب ثغورا لأنها عرضة لغزوهم (واستعمالنا الآن للثغر بمعنى المرفأ البحرى فقط هو استعمال ناقص لا يعطى كل المدلول الأصلى للكلمة) . ووجه هذا الفخر هو انهم يقيمون بهذا المكان لأن لديهم فى عددهم وقوتهم وبأسهم وشجاعتهم ما ينفى بحمايته دون حاجة منهم الى جبال عالية تحيط به أو أراض وعرة تصونه من هجوم الأعداء . فهذه الكلمة الواحدة « ثغر » فيها كما ترى زهو قوى وادلال كبير من الشاعر ببأس قومه . ولم تكن القبيلة تجرؤ على الاقامة بمثل هذا المكان الا اذا كانت واثقة من نفسها حقا ، أما أغلب القبائل فكافت تبذل جهدها فى أن تتخير لاقامتها مكانا له بعض التحصين الطبيعى . وبهذا تفهم القوة الكاملة للثغر فى سائر البيت ، فبرغم ان هذا المكان ثغر مفتوح

غير محصن ، يخشاه الآخرون كل هذه الخشية التي صورها الشاعر ،
لمجرد اقامة قبيلته به .

بهذا يتم الحادثة فخره القبلى ، وينتقل الى فخره الشخصى الذى
سنتابعه فى فصلنا القادم . أما فى هذا الفصل فقد رأى القارئ المنهج
التاريخى الاجتماعى الذى اصطنعناه فى دراسة فخر الحادثة بقبيلته ،
وكيف حاولنا أن نستقرى من هذا الفخر ، مضافا اليه ما قاله الشعراء
الآخرون فى الجاهلية وصدر الاسلام ، عددا من أهم القيم الاجتماعية
التي سادت الحياة الجاهلية .

كما رأى القارئ كيف استخدمنا منهجنا هذا فى تحقيق حياة
الجاهليين بين المثل من ناحية ، وواقع الحال من ناحية أخرى ، وكيف
قادنا هذا المنهج الى تعديل طائفة من الآراء الذائعة والمسلمات المقررة ،
تلك الآراء والمسلمات التي يلوکها ويرددها كثير من الكتاب ومؤلفي
الكتب المدرسية فى تاريخ الأدب ، ويتناقلونها واحدا بعد الآخر ، دون
أن يعنوا بتمحيصها والتثبت من مدى موافقتها للحقيقة .

ونحن لا ندرى هل اقتنع القارئ بكل ما بسطناه أو بعضه ،
ولا نأمن أن يكون فى آرائنا التي عرضناها نصيب من الخطأ كبير
أو صغير ، وجل من لا يخطئ ولا يسهو . ولكن الحقيقة الواحدة التي
لا نشك فيها ، والتي نعتقد ان فصلنا هذا قد جلاها ، هي حاجتنا
الشديدة الى أن نعيد النظر فى جميع الأحكام الرائجة فى تاريخنا الأدبى .
وأن نخضعها لمنهج فى البحث أكبر دقة . وبهذا نحقق هدفين ربما يبدوان
متناقضين ، لكنهما فى الحقيقة متكاملان لا يقوم أحدهما بدون الآخر .

أولهما التحقيق الموضوعى النزىء المجرء من الهوى والتعصب والحلم
المرومانى بالماضى ، وثانيهما انصاف الجاهليين فى حدودهم الزمانية
والمكانية التى حددت أوضاعهم المعاشية فحددت امكانياتهم الفكرية
والأخلاقية .

اما أن نمضى فى تقديس الجاهليين والنظر اليهم من خلال منظار
وردى لا يرى فيهم الا جماعا للفضائل كما يفعل البعض ، أو فى تحقيرهم
وتقبيح جميع أحوالهم وعاداتهم والنظر اليهم من خلال منظار أسود
لا يرى فيهم الا كتلة من الرذائل كما يفعل البعض الآخر ، فسنظل فى
كلا الحالين عاجزين عن معرفتهم معرفة موضوعية صحيحة ، وعاجزين
عن التعاطف الصحيح معهم ، والتعاطف الصحيح لا يقوم على الجهل
بالحقائق أو تجاهلها واعماء البصر عنها ، بل يقوم على فهمها وإدراكها
إدراكا عاقلا حكيما يربطها بأوضاع بيئتها وظروف زمانها .

ومهما يكن من قيمة دراستنا هذه فى ذاتها ، فنحن فرجو أن يكون
فيها حافز يحفز باحثينا وقادنا على تجديد نظرتهم الى تاريخنا الأدبى
وإعادة تقويمه ، ولعل فيما بسطنا هنا ما يصلح أساسا لنقاش جاد
خصيب يتناوله من يعقبنا من الباحثين والنقاد بالتصحيح والاكمال حتى
يقود الى معرفة أوفى وفهم أعمق للعرب القدماء . فان الحقيقة المحزنة
هى ان تاريخنا الأدبى لا يزال غاصا بالأخطاء والأوهام والأكاذيب
وأنصاف الحقائق ، لا عجب أن نجده لا يصلح البتة كأساس تقيم عليه
نهضتنا الجديدة التى نحاول فيها أن نحقق قوميتنا العربية بمفاهيمها
العلمية الجديدة .

الفصل السابع

نشوة الحياة

اللذة العنيفة والآلم العنيف

أما وقد فخر الحادرة بقومه هذا الفخر العريض ، الذى تبيننا أهميته التاريخية الاجتماعية ، ولكن لم نستطع أن نستجيب له استجابة فنية قوية ، فانه يقدم الآن على الفخر بنفسه فى الآيات الباقية من القصيدة ، وهى ستة عشر بيتا . فيفخر أولا باقباله على حياة اللهو والملذات واكثاره من شرب الخمر فى صحبة الفتية الأمجاد . ويفخر ثانيا بسخائه على المضرورين المحتاجين وتعجيله طبخ الطعام لهم . ويفخر ثالثا باقدامه على الأسفار الطويلة المضنية وجلده على مشاقها .

وفى فخره الشخصى هذا يعود الحادرة الى مجال نستطيع أن نجد فيه نهاية المتعة الفنية ، ويتسنى من جديد ذروة الحيوية والنشاط ، ويصير فى امكاننا مرة أخرى أن نظرب طربا قويا لفنه الشعري من كلتا ناحيتيه المضمونية والأدائية ، بل لا نخالنا مسرفين اذا ادعينا انه فى بعض هذه الآيات يبلغ مدى الاتقان البياني الذى لا يرتقى وراءه لنظم شعري .. وهذه آياته فى فخره بالصفة الأولى :

١٦ - فُسِّمَ مَا يُدْرِيكَ أَنْ رَبَّ فِتْيَةٍ . بِأَكْرَبُ لَذَّتِهِمْ بِأَدَكْنَ مُتَرَعٍ

١٧ - نُحْمَرَّةٌ عَقَبَ الصَّبُوحَ عِيُونُهُمْ . بِمَرِّ هِنَاكَ مِنَ الْحَيَاةِ وَمَسْمَعٍ

١٨ - بَكَرُوا عَلَى سُخْرٍ فَصَبَّحْتَهُمْ . مِنْ عَاتِقِ كَدَمِ الْغَزَالِ مُشَعَّمِ

١٩ - مُتَبَطِّحِينَ عَلَى الْكَنِيفِ كَانَهُمْ يَبْكُونَ حَوْلَ جِنَازَةٍ لَمْ تُرْفَعَ

ولنعط أولاً شرحاً لغويا لكل من الآيات الأربعة :

١٦ - بَاكَرَتْ لَذْتَهُمْ = عَجَلَتْ إِلَيْهِمْ بِالْخَمْرِ اللَّذِيذَةِ فِي الصَّبَاحِ

الْبَاكِرُ . أَدَكْنُ = صِفَةٌ مِنَ التَّعَلُّعِ دَكْنُ (بِكْسَرِ الْكَافِ) أَيْ مَالُ لَوْنِهِ إِلَى

السَّوَادِ ، وَهُوَ يَعْنِي زَرْقًا ، وَالزَّقُ وَءَاءُ مُصْنُوعٌ مِنَ الْجِلْدِ كَانُوا يَحْمِلُونَ

فِيهِ الْخَمْرَ ، وَكَوْنُهُ مِنَ الْجِلْدِ يُقَيِّمُ الْخَمْرَ نَذِيَّةً طَرِيَّةً ، كَمَا لَا تَزَالُ

— أَوْ كُنَّا إِلَى عَهْدٍ قَرِيبٍ — نَحْمِلُ الْمَاءَ فِي قَرْبَةٍ أَوْ زَمْزَمِيَّةٍ ، خُصُوصًا

إِذَا كَانُوا يَحْزَنُونَ شَعْرَ الْجِلْدِ وَلَا يَنْتَقُونَهُ ، فَبَقِيَّةُ الشَّعْرِ تَسَاعِدُ عَلَى

امْتِصَاصِ مَا يَرْشَحُ مِنَ الْخَمْرِ إِلَى سَطْحِ الزَّقِ ، وَبِتَعَرُّضِهِ لِلْهَوَاءِ وَتَبَخُّرِهِ

فِيهِ يَحْتَفِظُ بِطَرَاوَةِ الْخَمْرِ . مَتَرَعٌ = مَمْلُوءٌ إِلَى آخِرِهِ .

١٧ - الصَّبُوحُ = خَمْرُ الصَّبَاحِ . بِمَرَى = مَخْفَفَةٌ مِنْ بِمَرَأَى .

وَالشَّطْرُ الثَّانِي مَعْنَاهُ اللَّغْوُ أَنَّهُمْ كَانُوا حَيْثُ يَرُونَ وَيَسْمَعُونَ مِنَ الْحَيَاةِ

كُلِّ مَا يَشْتَهُونَ مِنْ مَلَذَّاتٍ وَمَتَعٍ .

١٨ - السَّحْرَةُ = قَبْلُ الصَّبْحِ . صَبَحْتَهُمْ = أَعْطَيْتَهُمُ الصَّبُوحَ .

عَاتَقَ = خَمْرٌ مَعْتَقَةٌ أَبْقَوْهَا بَعْدَ صَنْعِهَا زَمْنَا قَبْلَ أَنْ يَشْرَبُوهَا . كَدَمُ

الْغَزَالِ = مِثْلُ دَمِ الطَّبْيِ الصَّغِيرِ الْمَذْبُوحِ فِي الْحُمْزَةِ وَالطَّرَاوَةِ . وَيُرْوَى

كَدَمُ الذَّبِيحِ ، أَيْ الدَّابَّةِ الْمَذْبُوحَةِ فَدَمُهَا طَرَى . مَشْعَشَعٌ = قَدْ أُضِيفَ

إِلَيْهِ قَدْرٌ مُعْتَدِلٌ مِنَ الْمَاءِ لَا قَلِيلٌ وَلَا كَثِيرٌ ، وَكَانُوا كَثِيرًا مَا يُضِيفُونَ الْمَاءَ

إِلَى الْخَمْرِ الْقَوِيَّةِ لَتَرْقِيقِهَا .

١٩ - مُتَبَطِّحِينَ = مُسْتَلْقِينَ عَلَى وُجُوهِهِمْ . الْكَنِيفُ = مَكَانٌ

تَكْنُفُهُ أَيْ تَحُوطُهُ الْأَشْجَارُ ، يَلْجَأُونَ إِلَيْهِ لِتَحْمِيهِمُ الْأَشْجَارُ مِنَ الرِّيحِ

وَالْبَرْدِ ، أَوْ يَضَعُونَ فِيهِ أَبْلَهُمْ . الْجِنَازَةُ = جُثَّةُ الْمَيِّتِ ، أَوِ السَّرِيرُ الَّذِي

تَوْضَعُ عَلَيْهِ الْجُثَّةُ . لَمْ تُرْفَعْ = لَمْ تَحْمَلْ إِلَى الْقَبْرِ بَعْدَ . وَبَعْضُ الرِّوَايَاتِ

تَقْدِمُ هَذَا الْبَيْتَ عَلَى الْبَيْتِ الْمَاضِي ، وَلَكِنَّا نَوَثِّرُ جَعْلَهُ آخِرَ هَذِهِ الْآيَاتِ

هذا هو الشرح اللغوي للأبيات . ولكنه ليس الا الخطوة الأولى لفهمها وتقديرها ، فليبدل القارئ معنا واجب المشاركة الفنية حتى يستجيب لابداع تصويرها وتنظيمها ، وكلها رائعة التصوير ، ساحرة النغم ، ولكنه يصل الى ذروة موسيقيته ، كما نستطيع الآن أن نسمعها ، في الشطر الأول من البيت السادس عشر ، ثم في البيت الثامن عشر .

اقرأ ذلك الشطر « فسمى ما يدريك أن رب فتية » ، وكرر قراءته مرات حتى يستولى سحره الكامل عليك ، وانظر أى ثمل فنى يأخذك . ثم حاول أن تستعيد هدوءك وأن تنظر في الشطر نظرة فاحصة لتبين أسرار تنظيمه الذى فتتك كل هذه الفتنة ، تجدك فى النهاية غير مستطيع أن تعلله تعليلاً كاملاً . ربما تلتفت الى حلاوة الترخيم فى قوله « فسمى » ، والى رشاقة العطف بالفاء فى بدء هذه الكلمة . وربما تستعذب المقطع الطويل المفتوح « رى » فى قوله « ما يدريك » ، وتجد حلاوة فائقة فى هذه الراء العذبة الممدودة بالياء ، خصوصاً اذ يأتى هذا المقطع برقته السيالة بعد قلقة الدال . وربما تعجب برشاقة التخفيف فى باء « رب » وتجده يزيد من نشاط الحركة وسرعة تتابع الأنغام فى الشطر . وربما تلتفت الى لذة ترديد الراء فى « يدريك » و « رب » . وربما تلتفت الى أشياء أخرى غير هذه ، ولكن هذا كله لن يكفيك تعليلاً ، وستضطر أمام هذا الشطر العجيب الى أن تلجأ الى أقوال عامة غامضة تصف بها هذا السحر الخفى الذى يستولى عليك من قراءة الشطر .

وهنا تتجلى لنا هذه الحقيقة التى لا مناص لنا من اقرارها على الرغم من كل ما تكلفنا فى هذا الكتاب من عناء التحليل والتعليل . وهى ان فى الفن معجزات يعيننا تحليلها مهما نحاول تدقيق التحليل واستقراء الأسباب واستنباط الأصول وتقعيد القواعد . ولعلك تتذكر هنا أمثلة أخرى من

الفن يقف أمامها النقاد صعقون متحيرين لا يستطيعون لها تعليلا كافيا .
لعلك تتذكر مثلا ما يصدر عن النقاد الانجليز من افعال يكاد يبلغ الهوس
حين يقفون أمام وصف شكسبير لزهور النرجس الأصفر (الدافوديل) ،
التي تنبت في انجلترا في شهر مارس ، والجو لا يزال باردا عاصف الريح ،
ولكنها لا تخشاه ، بل تستقبله مزهوة بجمالها ، فهي « تأتي قبل أن يجرؤ
السنونو على المجيء »^(١) ، وتصعق بجمالها رياح مارس :

Daffodils

That come before the swallow dares, and take
The winds of March 'with beauty.

والا فماذا تقول أمام تلك الأبيات الأربعة ؟ هل تقول ان جميع
حروفها تنساب انسيابا رائع العذوبة تام السيولة ، ويتتالي أحدها بعد
الآخر في تعانق مرقص ، وانها تنسجم جميعا في تدفقها واسترسالها مع
وزن الكامل العظيم الحركة والنشاط كما تتتابع الأنغام من أصابع
البيانو النفيس حين تدق عليها يد ملهمة في سرعة حاذقة . ولكنك بعد أن
تقول هذا وأكثر من هذا ستنتهي الى تفرض يدك من محاولة التعليل
وتكتفى بأن تردد القولة الرائعة التي قالها الرسول عليه السلام : ان من
البيان لسحرا .

لكن استمع بنوع خاص الى البيت الثالث من هذه الأبيات واطرب
ما شاء لك الطرب ، بل اسكر ما شاء لك السكر الفني الحلال ، بتشغيمه
الباهر وإيقاعه المرقص . وأنا ما جئت الى هذا البيت الا ودفعني الى تكرار
قراءته عشرات المرات قبل أن أمتلك نفسي وأكفها عن التردد اذ يبلغ
بى الدوار الفنى مبلغه . وهل تستطيع ألفاظ اللغة أن تزيد على هذا

(١) السنونو : طائر يهجر انجلترا في فصل الشتاء الى البلدان
الجنوبية الدافئة ، ثم يعود اليها في الصيف .

النظم فى خفة التساوق ورشاقة الانسياب وحيوية التراقص ؟ هنا مرة أخرى لا فائدة من محاولة التعليل ، وان كنا مرغين على أن نخص باتباهنا هذه اللفظة الأخيرة « مشعشع » وما تشيع فى البيت كله من « الشعشعة » ، بحيث يخيل إلنا ان البيت لم يعد مجرد ألفاظ لغوية بل قد استحال الى رقصة منتشية مرعشة يستجيب لها القارئ بكل كيانه الجسمى والوجدانى ، اذ يستخفه الطرب فينطلق صوته بأغريد لا تدل الا على فرط المرح والجدل ونشوة الحياة . وأنا ما قرأت هذا البيت الا وتخيلت الحادرة قد وقف أمامى ينشده ، فيوقعه على آلة موسيقية أمسك بها فى يده وانطلق على ضربات أنغامها يشدو بهذا البيت ويتميل مع ايقاعاته وأنغامه المتخيلة الطروب .

« نشوة الحياة » . هذه هى الصفة الكبرى التى تمتاز بها هذه الأبيات ، والروح العظمى التى تدب فيها ، والسر الأعلى الذى تحاول الأبيات أن تكهرب سامعها بكهربائه . و « نشوة الحياة » هى الميزة الأولى التى نصف بها الشعر الجاهلى ان طلب إلنا أن نحدد ميزته الأولى بأوجز عبارة . وهى تتجلى فى هذه الأبيات الأربعة على أتمها وأعنفها . فلننظر الآن فيها بيتا بيتا لتعرف هذه الميزة الفريدة ، متذكرين ان تأثير الشعر لا يصدر من الأداء وحده مهما يكن متقنا ، بل يصدر من المضمون أيضا . بل موسيقية الشعر نفسها انما تنتج من تعاق اللفظ ومعناه ، مهما بيد لنا أن اللفظ هو مصدر هذه الموسيقية .

١٦ - فسى ما يدريك أن رب فتية باسكرت لذتهم بأدكن مترع

انظر أولا كيف يوجه الحادرة فخره الشخصى الى نفس المحبوبة التى وجه إليها فخره القبلى ، فيحقق بهذا ترابطا جميلا بين الفخرين .

ونحن ان كنا لم تقتنع بربطه بين ذاك الفخر القبلى وبين نسيبه فى مطلع القصيدة ، فانا نقبل الربط بين الفخرين ونستجيب لجمال الربط بالفاء ، كأنه يقول : الآن يا سمية قد عرفت الى أية قبيلة أتنمى ، فاسمعى حديثى عن نفسى أخبرك أى فتى أنا .

وتأمل فى الحلاوة المضاعفة لاسمها الرشيق حين يكرره للمرة الثالثة ، ويكرره مرخما للمرة الثانية ، فيحدث تألفا موسيقيا بين أقسام القصيدة يساعدنا على تحمل انتقاله من موضوع الى موضوع ، ويقنعنا مرة أخرى بحبه الكبير لها ، فلهذا يستعذب اسمها ويجب تكراره على لسانه . وكأن هذا الشاعر الجاهلى الذى آلمه الفراق وعذبه الشوق الى المحبوبة المهاجرة يدفع نفسه دفعا عنيفا الى ما سيقبل عليه من التلذذ العنيف ملتسما التعزى والتسرية .

ثم اتبه الى القيمة الكاملة لهذه الكلمة الواحدة « فتية » . فهو لا يعنى بها مجرد الشبان ذوى السن الغضة ، بل كانت هذه الكلمة رمزا قصيرا الى مجموع حاشد من الخلال التى كان الجاهليون يقدرونها ويجلوونها فى قادة مجتمعهم ورجاله البارزين . ف « الفتى » ليس الشاب كائنا ما كان ، بل هو الشاب الذى يجمع بين قوة الشباب ، وشجاعة القلب والنجدة والمروءة ، والسخاء والأريحية ، ثم الذى يضم الى هذه الخلال كلها شيئا آخر لا بد منه ، بل هو فى نظرهم منبت جميعها ، الا وهو شرف النسب وكرم الأصل . ومن هنا قول طرفة :

إذا القوم قالوا : من فتى ؟ قلت أننى عُنيت ، فلم أكسل ولم أتبلد

فتخيل الآن هؤلاء الفتية الأمجاد ، هؤلاء « الجدعان » ، الذين يرافقهم الحادرة فى حياة لهوه ، والذين لا ينادم إلا إياهم فى مجالس

شرابه ، وقد تفجرت في عروقهم الشريفة دماء الحيوية ، وعلت وجوههم العربية الكريمة نضرة الشباب ، اذ يحصرون الآن كل قوتهم وجلدهم ونشاط شبابهم كما يحصرون كل ما تملك أيديهم من الغنى واليسار في « نوبة » من نوبات اقبال المسرف على ملذات الحياة ، ينهبونها نهبا ، ويتبارون في اظهار « جدعنتهم » بمدى قدرتهم على العبّ منها دون أن تكل أجسادهم ، حتى يبلغوا جميعا درجة الصرع التام الذي سيصفه الحادرة في بيته التاسع عشر .

الى هؤلاء « الفتية » — وأنت الآن تعرف المغزى الجاهلى الكامل لهذه الكلمة ، فتقدر كل قيمتها الموسيقية — دفع الحادرة في الصباح الباكر بزق قد ضرب لونه الى السواد ، لكن ما فائدة هذه الكلمة « أدكن » والام تومىء ؟ هذا الزق قد ضرب لونه الى السواد من كثرة استعماله في احتواء الخمر . وهذا بدوره يدل على انهم على شبابهم الغض قد طال عهدهم بمعاقرة الخمر . ليسوا اذن من « الأولاد الخام » الذين يشربون الخمر للمرة الأولى ويستعملون زقا « جديد لنج » . هل تتذكر خجلك حين بدأت تتعلم لعبة « التنس » مثلا وفي يدك مضرب « جديد لنج » ، وأنت تتوق الى اليوم الذى تكون فيه قد أكثر استعماله حتى اسمرّ لونه من العرق والشمس ؟ أو تتذكر خجلك اذ ذهبت تشتري أول « ماكينة حلاقة » تستعملها لحلق تلك الشعرات القليلة التى بدأت تطرّ في ذقنك فتملأك بشعور جديد رائع من الزهو والكبرياء من ناحية ، والخجل من قلتها وخفتها من ناحية أخرى ؟ لكن الحادرة ورفاقه ليسوا من هؤلاء الشبان الأغرار ، بل هم على حداثة شبابهم قد عرفوا الخمر منذ زمن طويل .

ملأ الحادرة هذا الزق بالخمر الى آخره ، وقدمه الى رفاقه في بكرة

ذلك اليوم ، يبادرهم بلذتهم المفضلة . تأمل الآن جمال التعبير ورشاقته في قوله « باكرت لذتهم » . فهم ما ان تفتحت عيونهم من فترة النوم التي كانوا قد لجأوا اليها حتى أسرعوا الى الحادرة فبادرهم بالزق مملوءا الى آخره . لكن ماذا ألجأهم الى نومهم هذا ؟ سنفهم من البيت القادم انهم انما التمسوا فترة قصيرة من الراحة بعد ليلة طويلة صاخبة خافلة بالشرب واللذة . واسراعهم الى الحادرة وتعجيله لهم بالصباح فور ما يستيقظون يدل — عرضا — على انه هو زعيم هذه « الشلة » في نوبة السكر هذه .

١٧ - مُخَمَّرَةٌ عَقِبَ الصُّبُوحِ عِيُونُهُمْ بِمَرْمَى هُنَاكَ مِنَ الْحَيَاةِ وَمَسْمُوعِ

ولكن كيف تحمر عيونهم بعد شربهم لكأس الصباح مباشرة ؟ وهل تكفى هذه الكأس الواحدة لجلب الاحمرار الى العين ؟ الآن نفهم ان هذه الحمرة ليست من خمر الصباح ، بل هي من الشرب الطويل المسرف الذي اندفعوا فيه طول الليلة البارحة . والذي فعلته هذه الكأس هي انها ساعدتهم على الاستيقاظ التام وساعدتهم على تفتيح عيونهم ، فلما فتحوها تبدى احمرارها الذي يدل دلالة على نوع السهرة التي سهروها . كما قال أبو نواس في بيته الرشيق :

تفتيرُ عينيك دليلٌ على أنك تشكو سهر البارحة !

ومن هذا نفهم لماذا بادرهم الحادرة بالخمير فور ما أقبلوا عليه . فهذه كأس التداوى التي يجد فيها الشاربون خير علاج لما فعلت بهم الخمر في الليلة السابقة . وتذكر قول الأعشى « وأخرى تداويت منها بها » . وقول أبي نواس « وداووني بالتي كانت هي الداء » . ونفهم أيضا هذه الظاهرة التي شاهدناها في كثير من الأفلام السينمائية وقرأناها في كثير

من الروايات ؛ أن الشاب يستيقظ من نومه مخمورا يحس بالصداع والدوار والغثيان ، ويحس بجفاف حلقه واحتراقه وتبلد أوصاله وتخاذلها ، فلا يشفيه الا أن يسرع الى الزجاجاة يصب منها كأسا جديدة يبتلعها بنهم ، فاذا برأسه قد ثبت على كتفيه بعد دورانه ، وبنفسه قد استقامت بعد غثيانها ، وبجسمه قد نشط وعقله قد تفتح بعد أن طارت عنهما أبخرة السكر ودب فيهما من جديد ديبب الخمر ، نفس الداء ونفس الدواء !

أولا نعرف نحن مدمنى التدخين تجربة مشابهة ؟ الا يستيقظ أحدنا فى الصباح يعانى ما يعانى من أثر الإفراط فى التدخين فى ليلته البارحة ، فلا يكون دواؤه الا سيجارة جديدة يدخنها « على الريق » ، فتفعل فعلها العجيب فى تطهير حلقه وتسليك زوره وانعاش روحه واتمام صحوه بعد فترة لا بد منها من السعال والدمع ؟ فان قلت لنا — أنت أيها السعيد الحظ الذى لم يقع فى براثن هذه العادة المؤذية ، بل القاتلة كما يؤكد لنا الآن الأطباء — ان قلت لنا ان هذا الدواء ليس الا انفراجا مؤقتا ، اذ يقدم الى الأعصاب دفعة جديدة من سم النيكوتين الذى تعودت عليه ، وانه يزيد الخطب تفاقمها والداء تمكنا ، فانا نشكرك على نصيحتك ، ونوافقك تمام الموافقة على صحتها ورشادها ، ولكن نعتذر اليك عن عجزنا عن اطاعتها ، والى أن تحدث المعجزة على أى حال لا مناص لنا من أن تتداوى من السيجارة بسيجارة أخرى ، كما تتداوى رفاق الحادرة من خمر البارحة بخمر الصباح !

أما شطره الثانى « بمرى هناك من الحياة ومسمع » ، فنكاد نستكثره على شاعر عربى جاهلى .

هذا الشطر نادر المثال فى الشعر العربى كله فى دقة نفاذه الى سر الحياة وكهربائها . انظر أولا كيف يشرح الشراح القدماء هذا الشطر

بأن يقولوا « أى حيث يرون ما يشتهون ويسمعون » . لكن هل يكفى
هذا الشرح فى الاحساس بكهرباء هذا الشرط ؟

ان الحادثة لم يرد أن يقول انهم فتیان أغنياء يجدون كل ما يريدون
من أسباب اللذة ، ويرون أحسن ما تراه عين ويسمعون أحسن ما تسمعه
أذن ، من خمر وشواء ونقل وفاكهة ، وورود ورياحين ، وقيان جميلات ،
وغناء شجى ، وموسيقى مطربة ، وطقس لطيف ، وشجر ملتف ، وطبيعة
ساحرة — لم يرد أن يقول هذا فحسب ، هو أراد هذا كله (والى هذا
أشار الشراح بعبارتهم المقتضبة المخلّطة « حيث يرون ما يشتهون
ويسمعون » ، وان كانوا يعتمدون على معرفة قارئهم بما يقوله الشعراء
الآخرون من وصف مجلس الشراب ومباهجه) نقول : هو أراد هذا
كله ، ولكنه أراد شيئاً آخر أعلى منه ، وأدق منه .

أراد ان هؤلاء الفتية الأمجاد ، ذوى الغنى واليسار ، والصحة
والقوة ، والنشاط والحيوية ، والكرم والأريحية ، قد بلغ من امتلاكهم
لنعم الحياة ، واقبالهم العنيف على ملذاتها ، انهم قد خلصوا الى « الحياة »
نفسها . خلصوا الى هذا السر الغامض الخالد الذى يفرق بين الوجود
والعدم ، وبين الجمود والحركة ، هذا السر الذى يدب فى الأحياء
ويحركهم ويعطيهم قدرات النمو والحركة الارادية والانتعاش والانفعال
والوعى والادراك والذاكرة والفكر . خلصوا اليه فأروه وسمعوه
بل لمسوه وذاقوه ، وانتفضوا برعشة كهربائه ، فهم لم يعودوا يرون
ويسمعون مسرات الحياة وملذاتها ، بل صاروا يرون ويسمعون
« الحياة » نفسها ...

فكلمة « الحياة » هنا كانت تكتب بحروف كبيرة « كاييتال »

لو أن الرسم العربى يعرف هذه الحروف . لأن « الحياة » هنا مشخصة ،
أى هى اسم علم على شخص علم . وهذا الشطر من الأمثلة القليلة التى
وصل فيها شعرنا القديم الى « التشخيص » الحقيقى الذى نعرفه فى
الشعر العربى . وهى الأمثلة التى تبلغ فيها حساسية الشاعر وشفافية
وجدانه وقوة استجلائه لقوى الكون ودقة تفاهذه الى سرها الأزلى المحرك
انه يرى هذه القوى ماثلة أمام عينه كأشخاص لها أجسام يحسها
باحساساته . فان أردت أن تزداد فهما لما عناه الحادرة فى شطره هذا
فتذكر ما يقوله المتصوفة عن ساعة الكشف والتجلى حين تنكشف
لأرواحهم الحقيقة الخالدة فيتم اندماجهم معها واتحادهم بها بكل كيانهم
الجسمى والروحى ، هذا — لا أقل منه — هو ما أحس به هذا الشاعر
الجاهلى حين نظم شطره هذا « بمرى هناك من الحياة ومسمع » ، وان
يكن قد أدى مضمونه بما أتيج له من قدرات اللغة فى عصره ، ولكن
ألفاظه البسيطة جاءت مشحونة بطاقة مركزة عنيفة لا نملك أنفسنا من
التكهرب بها ان أحسنّا الاستماع الى هذا الشطر وأحسنّا قراءته .

فكيف نحسن قراءته ونحسن الانصات اليه ؟ أنظر أولا كيف جاء
تخفيفه للهمز فى « مرأى » حين جعلها « مرى » غاية فى الخفة والسيولة ،
فزاد من سرعة الشطر وحيويته ، واقترب به من اللهجة المحلية لبعض
القبائل التى تخفف الهمز ابتغاء السهولة والسرعة والنشاط فى الحديث
اليومى الحى . ثم استمع الى المدة فى « هناك » واطل فيها صوتك وزد
من شدته واعل بدرجة . ثم ضاعف هذه الخصائص الصوتية الثلاث
— الزمن والشدة والدرجة — مرة أخرى حين تأتى الى المدة الثانية
والكبرى فى « الحياة » . ثم انطق بقوله « ومسمع » بأقوى ما تستطيع
من الخيلاء والتخار ، متذكرا صيحة « أولاد البلد » عندنا : احنا

الجدعان ! . وفي هذا كله ابذل جهدك في أن تنفعل أعنف انفعال بمضمون الشطر حتى يتموج به صوتك تموجا صادقا مخلصا وحتى تلقيه بأقصى ما تستطيع من الزهو والاعتزاز ، والرعدة والتوقز ، والاندفاع والجموح ، والعنف والتحدى ، كلها جميعا .

بعد ذلك نأتى الى البيت الذى تبلغ فيه قدرته الموسيقية ذروة عذوبتها ورشاققتها ، ونشاطها وتدافعها وحيويتها ، والذى قلنا اننا ما سمعناه الا وخیل الينا أن الحادرة قد قام أمامنا يوقعه على آلة موسيقية وهو يهتز بكل كيانه مع ايقاعاته وأنغامه المرقصة :

١٨ - بكروا على بسُحرة فصبحتهم من عاتق كدم الغزال مشعشع
استمع بنوع خاص الى التنوين الذى يأتى فى آخر التفعيلة الثانية ، ثم التنوين الآخر الذى يأتى فى آخر التفعيلة الرابعة ، وانظر كيف يقسم هذان التنوينان البيت الى ثلاث جمل موسيقية متساوية متجاوبة :

بکروا على بسُحرة

فصبحتهم من عاتق

كدم الغزال مشعشع

وتأمل تتابع كلمات البيت احداها بعد الأخرى فى خفة وسهولة مناسبة ، وتذكر ما قلناه عن أثر الكلمة الأخيرة فى « شعشة » البيت كله . ثم اقرأ الآن هذا البيت — قراءة جاهرة ! — عشرين مرة ، نرجوك هذا ونلج فى الرجاء ، لتستكشف سهولته التامة فى الانسياق على اللسان ، وبساطته البادية فى السرد ، لكن هذه السهولة وهذه البساطة هما ما سماه البلاغيون القدامى بالسهل الممتنع ، لأنه على سهولته الظاهرة لا يستطيعه الا قلة من الفصحاء البلغاء .

والآن فى بيته التاسع عشر يصور حالتهم حين بلغوا نهاية هذه النوبة التى اندفعوا فيها . وكان فتیان العرب فى البجاهلية يسترسلون فى مثل هذه النوبة أياما وليالى متوالية ، حين يقدم على حبيهم أحد تجار الخمر من الروم أو من الفرس ، فيقيم حانوته بجوار الحى ، ويتسابق إليه فتیان الحى متنافسين فى اظهار غناهم من ناحية ، وجلدهم على اجتراع الخمر وانتهاب الملذات من ناحية أخرى ، حتى يأتوا على كل ما لديه من الخمر . فالآن يصور لنا الحادرة كيف بلغوا المدى فصرعوا صرعا تاما . ولكننا حين نصل الى هذا البيت :

١٩ - متبطحين على الكنيف كأنهم يكون حول جنازة لم تُرفع

نسأل القارئ أولا أن يتذكر ما قلناه من قبل من ضرورة الانصات الى الشعر القديم بأذان أهله ، وبذل الجهد فى تعرية الألفاظ من ارتباطاتها الحديثة حتى نكون أقدر على أن نسمع فيها ما كان يسمع فيها القدماء من موسيقى وعلى أن تتابع ما كانت تثير فيهم من معانٍ ثانية واستدعاءات فكرية وعاطفية وجمالية . فان الشطر الأول من هذا البيت يحتاج منا الى هذه المحاولة احتياجا خاصا والا أفسدناه على أنفسنا افسادا شنيعا . ذلك اننا لا نستعمل الآن كلمة « الكنيف » الا فى فى مدلول كرهه ، فاذا اقتصرنا على هذا المدلول لم نستطع أن نرى فى قوله « متبطحين على الكنيف » الا صورة بشعة ولم نستطع أن نسمع فى الشطر الا جرسا منفرا للأذن . أما فى الاستعمال القديم فلم تكن كلمة « الكنيف » تختص بهذا المدلول المنفر . فالكنيف هو كما شرحنا المكان الذى تكنفه الأشجار فتقيه لذه الریح والبرد . وكانوا يلجأون الى مثل هذا المكان للراحة والاستجمام وللشرب والمنادمة . وكانوا كما يصف شعراؤهم يجدون

لذة خاصة في شرب الخمر في اليوم الغائم الذي يكسو فيه الغيم السماء ،
وفي مثل هذا اليوم تكثر الريح ، فلجؤوهم الى ذلك المكان المكتنف
بالأشجار يحميهم منها .

تخيل اذن مساحة من الصحراء خارج مضارب الحي قد أحاطت بها
الأشجار من كل مكان فحمتها ، وما أقل وجود الأشجار في الصحراء ،
تجده منظرا جميلا مريحا للعين والنفس . وتخيل أولئك الفتيان قد لجأوا
الى هذا الكنيف يحتمون بشجره ويتخذونه مسرحا لشربهم ومنادمتهم
ولذتهم ، تجد المعاني المقترنة به في هذا الاستعمال معاني ممتعة سارة
بهيجة . فان أردت منظرا قريبا منه فتذكر — ان كنت رأيت —
« التعريشة » التي توجد في الحقول في ريفنا المصرى يلجأ اليها
« جدعان » القرية متسترين بها مقبلين في كنفها على متعهم المسترقة من
خمر أو حشيش !

اذا قمت بهذه المحاولة وبذلت هذا المجهود الضروري فلعلك لا تعود
تجد في قوله « متبطحين على الكنيف » ما تنفر منه نفسك وتضجر منه
أذنك ، ولعلك تستطيع أن ترى وتسمع في هذا التعبير ما رأى فيه
القدماء وسمعوا من البراعة التصويرية ومهارة الأداء الموسيقى للصورة
المقصودة . وبعد فاذا كنا الآن لا نستعمل لفظ « الكنيف » الا في
ذلك المدلول الكريه ، فائنا لا نزال نستعمل الفعل كنفه واكتنفه في
مدلولات غير منفرة بل مدلولات جميلة ، في مثل قولنا : قصر تكتنفه
الأشجار والحدائق ، وفي قولنا : عاش في كنف من الخير ، وفي كنف
فلان ، وعشت في كنف الله ورعايته . فلعل تذكرك لهذه المدلولات
السائرة يساعدك على أن تخلي اللفظ من مدلوله الحديث وأن تسمع
موسيقيته الأصلية الرقيقة وترى منظره الجميل الممتع .

فلنتأمل الآن فيما بطح رفاقه أى ألقاهم على وجوههم على تلك الأرض . هى اللذة الطاغية حين بلغوا مداها فصرعتهم أجساما وعقولا . فأجسامهم من عنف اللذة قد تجملت وتشنجت فهم لا تستطيع حراكا . وعقولهم قد تخدرت فهم لا يعون ما حولهم فى نشوتهم الكبرى واتصالهم المرهف الحاد بلذة الحياة . أما حين نأتى الى قوله « كأنهم يكون حول جنازة لم ترفع » فاننا نأتى مرة أخرى الى تعبير نكاد نستكثره على شاعر جاهلى .

ماذا يعنى الحادرة بهذا التشبيه الغريب ؟ وكيف يجوز له أن يشبه خالتي عظيمتى الاختلاف بل هما فيما يبدو تامتا التناقض ، حالة الشاربين الذين استولت عليهم نشوة الخمر والملذات ، وحالة الذين ثكلوا حبيا عزيزا عليهم فاستولى عليهم الألم الشديد ؟

حين تفكر فى هذا السؤال يتجلى لنا مبلغ شفافية هذا الشاعر وعمق ثقافته الى أسرار التجارب البشرية . فقد استطاع بشفافية نظرتة وعمق ثقافته أن يدرك هذه الحقيقة الدقيقة العجيبة : ان المتناقضات كثيرا ما تتشابه ، وان الأضداد كثيرا ما تتلاقى ، وان اللذة والألم اذا وصل كلاهما الى نهايته فما أشد شبهه بالآخر ، حتى ليصعب علينا أن نميز ألذة هو أم ألم .

وتجارب الحياة التى تشهد بهذه الحقيقة تجارب عديدة متنوعة ، تتراوح بين تلذذ أحدنا بأكل الشطة اذ تلهب فمه وتحرق حلقه فتدمع عيناه ويصيح متلذذا بألمها الحاد (وهل تصور لو اخترعت شطة خالية من اللذع الحارق ان أحدنا يجد فيها لذة ؟) ، وبين كبرى لذاتنا الجسمية جميعا : اللذة الجنسية . فحين تبلغ هذه مداها هل يعرف أحدنا أين

تنتهى اللذة ويبدأ الألم ؟ وهل نستطيع أن تتسنى قمتها دون أن تلذعنا بسوط الألم الذى تقشعر منه أبداننا ؟

أولا تبكى العين من شدة الفرح كما تبكى من شدة الحزن ؟ فانظر الآن فى هذين المنظرين المتناقضين اللذين شاعت موهبة ذلك الشاعر الجاهلى أن تقرن بينهما وتدعى تساويهما . فتبان قد كهربتهم لذة الخمر العنيفة حتى وترت أجسامهم وشلت عقولهم فصرعتهم على الأرض جاحظى العيون زائغى النظرات لا يستطيعون حركة وعيونهم المحمرة مغرورة بتلك الدموع التى نعرف ان السكرارى يذرفونها حين يبلغون المرحلة الأخيرة من سكرهم . وأناس مات شخص حبيب اليهم فهم ملتفون من حول جثته يكون ويندبون ، ولاحظ ان جثته لم ترفع يعد الى القبر فهى تظل ماثلة أمامهم حتى يصلوا الى نهاية الألم فاذا به يصرعهم . الا يتشابه المنظران حقا ؟

لكن لاحظ ان التشابه لا يقتصر على المنظر المرئى وحده ، لا يقتصر على كون هؤلاء وهؤلاء قد جمدت أجسامهم وزاغت أبصارهم واحمرت عيونهم وتحدرت دموعهم من عنف لذة الخمر أو من عنف ألم الشكل . بل التشابه أدق وأعمق ، فالتشابه المهم هو فى حالتهم النفسية الوجدانية . من الوصول فى اللذة أو فى الألم الى قمة من الشدح والتوتر لا يستطيع الجسم الانسانى والعقل الانسانى أن يتحمل عليها مزيدا ، فكلا الفريقين يبلغ ما وصفنا من الجمود والخدر والانصعاق والشلل والشرود . والذهول . فكر فى هذا كله ثم اعجب من تلاقى الأضداد فى تجارب جنسنا البشرى ، وواعجب لهذا الشاعر الجاهلى الذى نفذ الى هذا السر العجيب فى تجارب النفس البشرية .

* * *

وبهذا يتم الحادثة فخره بصفته الأولى التي يرى فيها مجالا للفخر ،
كما كان فتيتهم يفعلون ، والآن ينتقل الى الفخر بصفته الثانية ، وهي
عطفه على الفقراء الجائعين وتعجيله طبخ الطعام لهم ، في البيتين التاليين :

٢٠ - وَمُعَرَّضٌ تَغْلِي الْمَرَا جِلُ تَحْتَهُ دَجَلْتُ طَبَخْتَهُ لِرَهْطٍ جُوعٍ

٢١ - وَلَدَيْ أَشْعَثُ بَاسِطٌ لِيَمِينِهِ قَسَمًا لَقَدْ أَنْضَجْتَ أَلَمْ يَتَوَرَّعْ

(المعرض = اللحم الذي لم يبلغ نضجه . المراجل = جمع مرجل
وهو القدر يطبخ فيها الطعام ، وكانوا يصنعونها من الحجارة أو النحاس .
الرهط = العدد القليل من الرجال الى العشرة أو دون العشرة .

الأشعث = المضرور ، وأصله من شعث الرأس وهو تلبد شعرها
واغبراره . لم يتورع = أقسم قسمه هذا وهو يعرف كذبه وذلك من
شدة جوعه) .

هل تستطيع أن تسمع في قوله « ومعرض تغلي المراجل » أزيز
القدر الكبيرة تغلي فوق النار الصاخبة ؟ كرر هذه الجملة بضع مرات
وأنصت فيها الى صوت العين يجاوبه صوت الغين ، والى الراء المشددة
في الكلمة الأولى ترددها الراء الممدودة بالألف في الكلمة الثالثة ، والى
الضاد المطبقة في الكلمة الأولى تجاوبها الجيم المنفجرة في الكلمة الثالثة .
وتلمس في هذه الأصوات في ترتيبها المعين صوت الماء يفور اذ تغليه النار
وصوت الحطب يتكسر اذ تقضمه النار . وفي رواية أخرى « ومجيش »
أى مرجل يجيش بالغلى ، وهي رواية لا تقل أونوماتوبية . ثم انظر الى
اتساق الشطر الثانى مع هذا الشطر بعينه وجيماته الثلاث وطأئيه .

ثم قف أمام هذه الصورة المحزنة التى رسمها الحادثة فى بيتيه لهؤلاء
الجياع المضرورين ، رمز الحادثة لبؤسهم وفقرهم بهذه الكلمة الموجزة

« أشعث » . وتأمل كيف يمد أحدهم يده اليمنى في نطقه بالقسم ، كما كان العرب يفعلون اذ يقسمون ، ومن هنا تسمية القسم باليمين . وانظر كيف يستعجل ويلحق في الرجاء لظط ما آذاه الجوع حتى ليدفعه الى تلك اليمين التى يؤكدها باللام وقد والتى يعلم انها كاذبة ، فالطعام لم ينضج بعد ، لكنه لا يستطيع أن يصبر حتى يتم نضجه . وتأمل كيف يصور الحادرة لهفة هذا الرجل بالالتفات السريع الذى استعمله حين حكى قوله حكاية مباشرة .

ثم فكر الآن فى هذا التناقض الكبير بين الصورة التى يحملها البيتان لهؤلاء الجياع المعدمين ، وبين الصور التى حملتها الأبيات الأربعة السابقة لأولئك الأغنياء اللاهين المتنعمين ، واسأل : ما الذى حمل الحادرة على الاتيان بهذا التناقض الكبير ؟ تجده قد قصد هذا التناقض متعمدا ، لأنه يريد أن يؤكد لنا انه ليس رجلا أنانيا قاصر النظر محدود الأفق ، تعميه سعادته هو وسعادة رفاقه ذوى اليسار عن ادراك شقاء الآخرين ، الذين يكونون جزءا كبيرا ، بل الجزء الأكبر ، من المجتمع الجاهلى . فهو يؤكد لنا ان ما ذكر آنفا من اقباله على ملذات الحياة ونعمها لا يعنى انه فاقد المرحمة ميت الضمير لا يهتم سوى متعته الخاصة ، بل انه ليدرك مبلغ شقاء الجانب الآخر من ذلك المجتمع ، ويفعل ما فى وسعه لتخفيف كربه ومداواة جراحه .

ولا نستطيع أن نتترك هذين البيتين دون أن نستنبط أهميتهما التاريخية الكبيرة . فلعلك تذكر ان من الأسباب التى دفعت أستاذنا الكبير طه حسين ، فى كتابه المشهور « فى الأدب الجاهلى » ، الى رفض صحة الشعر الجاهلى وادعاء تحله ، ان هذا الشعر فيما يعتقد أستاذنا لا يصور الا حياة الأغنياء وحدهم ، ولا يصور حياة الفقراء وما يحملهم

فقرهم من ضر وما يعرضهم له من أذى ، بل يصور الجاهلين وكأنهم جميعا كانوا يحيون حياة كلها غنى وترف ، وكأنهم جميعا كانوا راضين عن هذه الحياة . أما القرآن والقرآن وحده فهو الذى يعطينا الصورة الحقيقية لحياتهم الاقتصادية ، « فستعرف من القرآن ، ومن القرآن وحده ، أن قد كانت للعرب فيما بينهم وبين أنفسهم حياة اقتصادية سيئة وقت ظهور النبی ، لعل سوءها كان من الأشياء التى حببت الاسلام الى قلوب ناس كثيرين منهم » . أما الشعر الجاهلى « فأنت تستطيع أن تقرأ امرأ القيس كله وغير امرئ القيس ، وأنت تستطيع أن تقرأ هذا الأدب الجاهلى كله ، دون أن تظفر بشيء ذى غناء » يمثل لك تلك الحياة الاقتصادية السيئة . حتى ليسأل أستاذنا « ألم يكن بين هؤلاء العرب البائسين من انطلق لسانه مرة بالشكوى من هذه الحياة السيئة المنكرة ؟ »

وجوابنا على هذا السؤال : بلى ، كان بينهم كثيرون ، انطلق لسانهم بالشكوى مرارا ، بل منهم من لم يقتصر على الشكوى اللسانية حتى لجأ الى الثورة الفعلية . فالحقيقة هى ان أستاذنا الكبير ، حين كتب كتابه فى فورة شبابه ، أغفل اغفالا تاما مدرسة مهمة من مدارس الشعر الجاهلى ، هى مدرسة الشعراء الصعاليك ، الذين انطلقت ألسنتهم بنفس الشكوى التى يريدونها أستاذنا من الشعر الجاهلى ، والذين كونوا عصابات قامت بغارات منظمة على الأغنياء والأغنياء وحدهم . ونيرجع القارىء الى قصيدة عروة بن الورد زعيم الصعاليك :

أقلى علىّ اللوم يا ابنة منذر ونامى ، وإن لم تشتهى النوم فاسهرى
والى أبياته :

ذرينى للغنى أسعى فإنى . رأيت الناس شرهم الفقير

ليجد هذه الشكوى القوية الثائرة . ويرجع الى شعر الشنفرى ،
وتأبط شرا ، وغيرهما من الصعاليك .

ليس هذا فحسب ، بل الشعراء الأغنياء أنفسهم ، الذين يبدو أن
أستاذنا حين ألف كتابه قصر اتبأه عليهم ، بقرينة قوله « مخالفة كل
المخالفة لهذه الحياة التى يجدونها فى المطولات وغيرها مما ينسب إلى
الشعراء الجاهليين » — هؤلاء الشعراء الذين انتموا الى الطبقة
الأرستقراطية الغنية ، تكثر فى شعرهم الاشارات الى أولئك الفقراء
وما يعانون من ضر وأذى . فليبد فى مطولته يصور حالة الجائعين
المضرورين والأرامل واليتامى الذين يؤويهم الى أطنابه ويطعمهم
ويكسوهم ويوقد النيران لتدفئتهم فى أيام البرد . وامرؤ القيس نفسه ،
الذى ذكره أستاذنا بالاسم ، له فى معلقته ثلاثة أبيات يقارن فيها جوعه
بجوع الذئب الذى يعوى ، ويشكو فيها قلة غناه ، حتى ان بعض العلماء
القدامى أنكروا نسبتها الى امرئ القيس ونسبوها الى تأبط شرا ،
ورأوها أشبه بكلام اللص والصعلوك لا بكلام الملوك ، دون أن يتذكروا
فى انكارهم هذا ان امرأ القيس مر فى حياته بفترات كان فيها شريدا معدما .
وطرفة فى معلقته يشكو حالة مشابهة ، اذ طردته عشيرته لاسرافه
الشديد ، فلجأ الى الفقراء يعيش معهم ، وعزى نفسه بأنه لو شاء ربه
لجعله ذا مال كثير وبنين كرام مثل كبار أغنيائهم وساداتهم المسودين .

ولا نستشهد على أستاذنا بيتى الحادرة ، ولا نستشهد عليه بالشعر
الآخر الكثير الذى نجده فى المفضليات ، وفى ديوان الحماسة ، وفى
غيرهما من مجموعات الشعر الجاهلى ، والذى يصور ضنك الفقراء وشدة
ضرهم ، وشكواهم من قلة المال وكثرة العيال وبؤس الزوجات وذل
اليتيم ، وشكواهم من الأغنياء المستأثرين ذوى البخل والفظافة ،

بل شكواهم من بخل الأقارب وعقوقهم وظلمهم . لا نستشهد بشعر هؤلاء فما نظن أستاذنا كان يذكرهم حين كتب كتابه ، ولكن نسأل : على من يتكرم أولئك الأغنياء ان لم يوجد فقراء يحتاجون الى ذلك السخاء الذى يفخر به أغنياء الشعراء ؟

بل الحقيقة هى كما ذكرنا فى فصلنا الماضى ، ان أستاذنا الكبير قد أخطأ الدلالة الصحيحة للشعر الجاهلى على أحوال مجتمعه ، وبنى رفضه له لا على الصورة الصحيحة التى يقدمها هذا الشعر اذا ما أحسن فهمه ، واستقصيت نصوصه ، بل على الصورة الشائعة عنه ، هذه الصورة المستمدة من قراءة تقتصر على شعر الأغنياء فى مطولاتهم ولا تحسن فهم هذا الشعر نفسه ، ولا تعرف النصوص الغزيرة التى نظمها الشعراء المغمورون من البدو العاديين وفاضت بها مراجع الشعر الجاهلى من قصائد ومقطوعات وأراجيز خارج المعلقة السبع والمعلقة العشر . وآفة تاريخنا الأدبى الرائج انه مقصور على هذه المعلقة وحدها . قد سلمنا من قبل بأن معظم كرم هؤلاء الأغنياء كان مظهرة اجتماعية لتدعيم الحسب وكسب الصيت الحسن . لكنه على أى حال يثبت خطأ الرأى الذى ارتآه أستاذنا الكبير فى فورة شبابه . فاذا عدنا الى بيتى الحادرة وجدنا رجلا من أولئك القلة الذين صدر كرمهم عن عطف حقيقى على الفقراء فى شدة بؤسهم . فانك حين تنعم النظر فى بيتى الحادرة تجدهما لم يصدرا عن مجرد رغبة الظفر وان جاء فى سياق فخره الشخصى ، بل هما ممزوجان بعاطفة لا يمكننا أن نخطئها من الرثاء القوى لحالة هؤلاء الجياع المضروزين . تتضح هذه العاطفة فى تصويره لشعث رؤوسهم وأيديهم المبسوطة الملحفة فى التوسل وقسمهم الكاذب الذى لا يتورعون عنه . وتزداد اتضاحا حين تقارن بين البيتين بصورتهم

البائسة وبين الآيات السابقة لهما فندرك غرض الحادثة من الاتيان بهما بعد تلك الآيات مباشرة . فالحادثة يجلى ذلك الضمير الذى وجد فى خيرة رجالهم والذى سيعتمد عليه الاسلام ويسعى فى تقويته واشاعته حين يجيء بعد الحادثة بجيل من الزمان فيدعو دعوته القوية الى تحقيق العدالة الاقتصادية وانصاف الفقراء من الأغنياء .

وهكذا نجد الحادثة بين فخره القبلى وفخره الشخصى يجلى جانبين فى نفسيته بينهما اختلاف طريف . فهو فى فخره القبلى لم يذكر بذل قومه لنفسه ما لهم الا تباها بما لقومه من الأحساب ، ولكنه حين جاء الى الفخر بكرمه هو لم يملك نفسه أن يثور بها شعور قوى من الشفقة لأولئك البائسين الذين لم يسعدهم الحظ بما أسعد به قومه من ميسرة . وهذا له أهميته التاريخية الخاصة ، اذ يدلنا على أن بعضهم قد بدأ يتحرك فيه الضمير الشخصى المستقل عن كيانه الجماعى كعضو فى قبيلته . وهنا مرة أخرى سيأتى الاسلام ليقوى هذا الضمير الشخصى ويعلى شأنه على الرابطة التى تربط الفرد بقبيلته ، بل على العرى الوثيقة التى تربطه بأقرب أقاربه من أبوين وأخوة وزوجة وأبناء اذا تعارضت هذه الرابطة مع الضمير الجديد . فسعى الاسلام فى تفتيت الوحدات القبلية ليحل محلها وحدة أشمل وأعلى هى وحدة الأمة الإسلامية ، ورفع عروة الاسلام « الوثقى » على كل العرى الأخرى .

* * *

لكننا نعود الى الحادثة الجاهلى ، متذكرين انه برغم هذا كله كان جاهليا فى أغلب تكوينه ، فننتقل معه الى فخره الشخصى الثالث ، وذلك فخره بجلده على الأسفار الطويلة المضنية فى الصحراء . ولنبدأ باعطاء الآيات الخمسة الأولى من هذا الفخر ، متبوعا كل منها بشرح لغوى .

٢٢ - مُسَهَّدِينَ مِنَ الْكَلَالِ بِعَشْمِهِمْ بعد الكلالِ إلى سَوَاهِمَ ظُلَعٍ

المسهّد = الممنوع من النوم . الكلال = الاعياء . السواهم =
الابل الضامرة لشدة التعب . الظلع = التي أصابها الظلع ، وهو أن
يصيب أيديها وجع يجعلها تعرج في مشيها .

٢٣ - أَوْدَى السَّفَارُ بِرِمِّهَا فَتَخَالَهَا هَيْمًا مَقْطَعَةً حِبَالُ الْأُذْرُعِ

السفار = المصدر القياسى للفعل سافر . الرم = مخ العظم يقال أرمّ
العظم أى جرى فيه الرم وهو المخ . ويقال للشاة اذا كانت مهزولة ما يرم
منها مضرب أى اذا كسر عظم من عظامها لم يصب فيه مخ . ويقول
الشرح القديم : أى ذهب السفار بلحومها وشحومها . هيماء = جمع
هيماء ، من الهيام ، وهو داء يأخذ الابل شبيه بالحمى من شهوتها الماء ،
فتشرب فلا تروى ، فاذا أصابها فصد لها عرق فيبرد ما تجد . حبال
الأذرع = عروق أذرعها .

٢٤ - تَخْدُ الْفَيَافِي بِالرَّحَالِ ، وَكُلُّهَا يَمْدُو بِمُنْخَرِقِ الْقَمِيصِ سَمِيدَعٍ

تخد = من الوخدان ، وهو سير سريع للابل توسع فيه من خطوها
وترمى بقوائمها الى الأمام كما يفعل النعام . الفيافي = جمع فيفاء وفيفاء ،
وهى الصحراء المقفرة . الرحال = جمع رحل ، وهو ما يوضع على ظهر
الابل ليركب عليه راكبها ، وهو أيضا ما يحمله المسافر معه من الأثاث .
منخرق القميص = رجل قد انخرق قميصه لمعالجته السفر واجتهاده فيه
نفسه . السמידع = الشاب الجميل الشجاع ، والسيد الكريم الشريف
السخى الموطأ الأكناف ، والرجل الخفيف فى حوائجه ، ومن معانيها
أيضا : الذئب ، والسيف .

٢٥ - وَمَطِيَّةٌ حَمَلَتْ رَحْلَ مَطِيَّةٍ حَرَجَ تَتَمُّ مِنَ الْعِتَارِ بِدَعْدَعٍ

المطية = الدابة ، من الفعل مطا أى جد فى سيره وأسرع . حملت رحل مطية = يريد انه اذا أنضى مطية فى السفر حتى لم تعد تستطيع مواصلة الرحلة حمل رحلها على غيرها ، وانما يكون ذلك فى شدة السير . حرج = الناقة الضامرة . تتم = ترفع أو تغرى على النهوض . العثار = اذا عثرت فى سيرها . دعدع = كلمة كانوا يقولونها فى الجاهلية للابل اذا عثرت ليغروها بالنهوض والارتفاع (ثم كرهوها فى الاسلام فقالوا بدلها : اللهم ارفع وامنع) .

٢٦ - وَتَقَى إِذَا مَسَّتْ مَنَاسِمُهَا الْحَصَى وَجَعًا ، وَإِنْ تُزْجَرُ بِهِ تَتَرَفَّعُ

تقى = أى تقى اخفافها اذا آلمها الحصى الذى تسير عليه بأن ترفعها . مناسمها = جمع منسم ، وهو خف البعير . تزجر به = بقولهم دعدع . تترفع = تبذل جهدها فى الارتفاع من عثارها والاسراع فى السير مرة أخرى .

لا شك ان القارىء من مجرد هذا الشرح اللغوى قد أدرك الجهد الشديد والألم القاسى اللذين تصورهما هذه الأبيات فى وصفها للأسفار الشاقة التى يقدم عليها الشاعر برفاقه وإبله . وهذا يجعلنا نسأل أولاً : ما الداعى الى هذا الفخر ، وما مغزاه الكامل ؟

نتذكر ان الحادثة فى فخره الشخصى الأول قد صور حياة الملذات التى يحياها مع نداماه فى مجالس الشراب : ثم خشى أن نطن من ذلك انه من الذين تعميهم ملذاتهم الشخصية عن بؤس الفقراء المحرومين ، فصحيح هذا بفخره الثانى . وكأن هذا التصحيح لا يكفيه ، وكأنه يخشى أن نطن من ذلك الفخر الأول انه من ذلك الشباب الطرى المخنث الذى أفسد

التنعم رجولته وأذهبت الملذات جلده وخشوتته . فهو الآن يؤكد لنا ان هذا لم يحدث ، وانه محتفظ بجلده وخشوتته على أشدهما وأقواهما رجولة . هذا يكفيننا الآن في فهم دافعه الى هذا الفخر الجديد ، أما مغزاه الكامل ، وما يدل عليه من فلسفة الجاهليين في الحياة ، فنؤجل الحديث عنه حتى نعيد دراسة هذه الأبيات وما سيلبها في نفس الموضوع ، ونستخرج من مجموعها صورتنا عن موقف الجاهليين من تجارب حياتهم بكل ما تحفل به من مسرة وألم .

٢٢ - ومسهدين من الكلال بعثهم بعد الكلال إلى سواهم ظلع

نفهم من قوله « بعثهم » انه كما كان قائد رفاقه في الاقبال على حياة اللذة ومجالس الشراب ، كذلك هو قائد رفاقه في الاقدام على الأسفار المنهكة . ولكن ما معنى قوله انهم مسهدون من الكلال ؟ وكيف يمنعهم اعيائهم من النوم ؟ أو ليس خليقا بأن يسرع من استيلاء النوم عليهم ، هنا نجد تعبيرا كبير الدقة عظيم الصدق ، فقد بلغ بهم اجهاد السفر أن عيونهم لا تستطيع أن تذوق النوم فور اضطجاعهم . وهي حالة نعرفها جميعا حين يشتد بأحدنا التعب فيؤوى الى فراشه يلتمس راحة النوم ، ولكن جسده المضنى لا يستطيع أن يهدأ ويستقر ونفسه المتوترة لا تستطيع أن تسترخي الا بعد مدة غير قصيرة . ولعل أحدنا لا يحس بمقدار اجهاد ما دام مواصلا لعمله المضنى ، فاذا انقطع عنه وبدأ يتطلب الراحة أحس بمدى اعيائه في كل عضلة وناشرة من جسمه وأعصابه .

وقوله انه بعثهم بعد الكلال هو أيضا تعبير جميل . فهم حين أقبل الحادرة عليهم يحثهم على النهوض من استلقائهم ومواصلة الرحلة لم يكونوا بعد قد أخذوا قسطهم من الراحة ، بل لعل احساسهم بمدى

اجهادهم كان قد زاد ، لكنه لحدة نفسه وقوة مضائه لم يسمح لهم بفرصة أطول ينالون فيها راحة حقيقية ، وأصر على أن يهبوا الى ركوب ابلهم واستئناف رحلتهم . انظر الى نفس الرجل الذى كان يبادر نداهم بزق الخمر المترع فى سحرة أيام اللذة ، يسرع الآن الى رفاق سفره المنهكين يسوقهم بلا رحمة الى مواصلة السفر قبل أن يتم استجمامهم .

ولكن أى ابل كانت هذه الابل وفى أى حالة كانت ؟ سنرى ان الحادثة فى آياته هذه كلها لا يصف نفسه هو بالاجهاد وصفا مباشرا ، وفى وصف رفاقه بالاجهاد يكتفى بهذا البيت ولا يزيد عليه . أما فى سائر حديثه فيؤثر التركيز على حالة الابل نفسها . كأنه لا تجيز له رجولته أن يطيل فى وصف اعياء الرجال ، مكتفيا بأن وصفه لاعياء الابل سيكون وصفا غير مباشر لحالة راكبيها . فهى ابل ضامرة من شدة التعب ، ألحوا عليها بالسفر الطويل حتى أحست بالوجع فى أيديها فأخذت تعرج فى سيرها .

اقرأ الآن هذا البيت وانصت الى موسيقيته البارعة . وانظر جمال تكراره لكلمة « الكلال » . هذا شاعر يعرف متى يكرر نفس الكلمة ولا يلتمس مرادفا لها ، ونحن نعرف قوة التكرار المقصود فى آيات من القرآن الكريم . ثم انظر كيف ينتج تكراره هذا تقسيما موسيقيا رائعا للبيت ، حتى يصير الى هذه الفقرات الثلاث التى تنساب احداها فى الأخرى :

ومسهدين من الكلال ،

بعثتهم بعد الكلال ،

الى سواهم ظلم ،

وتأمل كيف تتوالى ضربات الايقاع وأجراس التنغيم فى سرعة فائقة.

مع مقاطع بحر الكامل النشيط الحركة ممثلة الحركة الدائبة التي لا تفتقر .
ثم يستمر في تصويره لمدى اجهاد الابل :

٢٣- أودى السفار برمها فتخالها هيماً مقطعة حبال الأذرع

يقول الأستاذان شاكر وهارون في طبعتهما الحديثة للمفضليات انهما
لم يجدا « السفار » في المعاجم . ولست أدري هل يريدان أن يجدا جميع
المصادر القياسية لجميع الأفعال في المعاجم ؟ حقا ان الاستعمال الشائع
هو السفر لا السفار ، لكن علينا أن نسأل : لماذا عدل الحادرة عن هذا
الاستعمال الشائع وأصر على المصدر القياسي ؟

اكتفى العرب بالسفر دون السفار لأنهم كانوا يستعملون السفر
للرحلة الطويلة لا للرحلة القصيرة ، ومنه التعبير القرآني « كنتم على
سفر » . نكن الحادرة يريد أن يقول ان رحلاته تزيد في طولها حتى على
المعهود في الرحلات الطويلة ، لذلك لم يكتف بالسفر ولجأ الى السفار
لأنه يدل بصيغته على الجهد واستمرار المحاولة ، وهذا هو المعنى المقترن
في أذهان العرب بصيغ فاعل فعلا ومفاعلة .

أما تعبيره « أودى السفار برمها » فتعبير بالغ الدقة . لكن الشرح
القديم يفسده اذ يقول في شرحه ان السفار قد ذهب بلحومها وشحومها .
فالشاعر لا يريد أن يقول ان السفار قد ذهب بلحومها وشحومها
فحسب ، وهو معنى ذكره كثيرون غيره في وصف الابل المجهدة ،
بل يقول انه جاوز ذلك فتطرق الى داخل العظم نفسه وأصاب مخ
العظم : أفلا تتذكر مثل هذه التجربة ، حين لا يحس أحدنا بالتعب في
عضلاته وحدها ، بل يخيل اليه انه قد تغلغل الى العظام نفسها فهو يحس
بالاجهاد من داخلها . ومن الطريف ان في الانجليزية تعبيرين مشابهيين ،

أحدهما : « عظامى نفسها كانت موجعة My very bones were aching » ،
وثانيهما أقرب من هذا الى تعبير الحادرة : « أحس بالتعب فى مخ العظم
نفسه He felt it in his very bone-narrow » .

ثم يزيد الحادرة فى وصف حالة ابله فيشبهها بالابل التى أصيبت
بالهيام ، وهو فيما يصفونه داء يصيبها بمثل الحمى ، فنفهم من هذا ان
حرارتها ترتفع ارتفاعا شديدا ، فتندفع الى الماء كالمجنونة ، ولكنهم من
طول خبرتهم كانوا يعرفون ان هذا يزيد حالتها سوءا ، فكانوا يمنعونها
من ورود الماء ويفصدون لها عرقا حتى تخف حرارتها بما تفقد من الدم ،
وبعد ذلك يسقونها الماء قليلا قليلا . وفى لسان العرب انها كان يحدث
لها هذا من شرب الماء اذا كثر طحلبه واكتفت الذبان به . وربما يجوز
لنا أن نفهم من هذا ان ذلك الماء قد تلوث بجراثيم الملاريا أو ما يشبهها .
ولكن لاحظ ان قول الحادرة « فتخالها » يدل على ان ابله لم تصب
بذلك الداء فعلا ، ولو أصيبت لما كان فى هذا مجال للفخر ، بل هى من
شدة اجهادها وطول عطشها تبدو وكأنها أصيبت به ، وهو تصوير قوى
لمبلغ سوء حالها . كذلك قوله « مقطعة جبال الأذرع » يصف الابل
الهيم ولا يصف ابله هو ، فهو ورفاقه لم يفصدوا ابلهم ، ولكن السفر
الطويل هو الذى أصاب عروق أذرعها بالتمزق . ثم تذكر ان هذا كله
لا يصف حالة الابل فحسب ، بل يصف بطريقة غير مباشرة حالة راكبيها .
فاذا كانت الابل ، وهى أكبر المخلوقات ملائمة لأحوال السفر فى
الصحراء ، واستطاعة للزحف على الرمال بأخفافها ، وصبرا على العطش
الطويل — اذا كانت الابل قد حدث لها هذا ، فما بالك براكبيها من
بنى الانسان ؟

والآن نأتى الى بيت يبلغ فيه الحادرة مرة أخرى ذروة الاتقان في
التصوير وروعة الايقاع والتنظيم :

٢٤- تخذ الفياق بالرحال وكلها

يعدو بمنخرق القميص سميع

هذا البيت يبلغ من قوة تصويره للحركة الموصوفة انه أشبه شيء
بشريط سينمائي متحرك سريع الحركة . لكن الشاعر يحقق هذا
التصوير بوسيلة الشعر الخاصة ، وسيلة الايقاع والنغم . فاقرا البيت
بضع مرات — قراءة جاهرة ! — وانظر كيف تتوالى حروفه وتتدافع
مقاطعه وتنساب أصواته في تمثيل ناطق ملموس للعدو السريع ، حتى
ليخيل اليك من قراءته انك ترى بعينيك وخذان هذه الأبل بل تحس به
في اضطراب أعصاب جسمك . انظر كيف يبلغ وزن الكامل مرة أخرى
أعظم انسجامه مع الحركة السريعة النشيطة المتعاقبة الدفعات .

ثم تأمل الآن في الصورة البهية المثيرة التي يرسمها باقى البيت لهذا
الفتى الذى تحمله كل من تلك الابل . الحادرة يصفه بأنه « سميع » .
وقد رأيت من شرحنا اللغوى المعانى الكثيرة المزدحمة التى تعطيها المعاجم
لهذه الكلمة . ومنها تستنتج ان هذه الكلمة الواحدة كانت تعبيراً موجزاً
عظيم الشحنة قوى الاثارة العاطفية لعدد من الخلال التى أعجب بها
العرب وقادروها فى رجالهم ذوى القوة والشجاعة ، ذوى الخفة والمضاء ،
ذوى الشرف والمجد ، ذوى الكرم والنجدة والأريحية . والصيغة
الخماسية للكلمة — وهى صيغة قليلة الاستعمال فى العربية — تصور

بإيقاعها بلوغ المعنى نهايته . وهذه الكلمة « سمدع » لغرابتها علينا وعدم ألفة آذاننا لها ربما نجد في جرسها ثقلا . ولكن عليك أن تكرر النطق بها مرات حتى تلين على لسانك وتخف على أذنك وتزول منها غرابتها فتستطيع أن تنفذ فيها الى ما سمعه القدماء فيها من موسيقية مطربة مليئة بالفخر والزهو والنشوة . وما أجمل افتتاحها بالسین وتوسطها بالياء واختتامها بالعين . وعليك وأنت تنطق بها أن تتمثل كل تلك الخلال التي شحنها بها القدامى حتى يساعدك هذا على أن تلتقط رنينها الصادق ، فان موسيقية اللفظ ليست شيئا منفصلا عن معناه ، بل هي وحدة كاملة متكاملة بين صوته ومعناه الأول ومعانيه الثانية واستدعاءاتها الكثيرة الفكرية والعاطفية التي تتداعى الى ذاكرة مستعمليه ووجدانهم كلما نطقوا به . وقد يساعدك في هذا المجال أن تتذكر الصفات التي يقرن بها أولاد البلد عندنا تعبيرهم الذي يختتم هو الآخر بالبدال والعين « مجدع » ، وان كانت الكلمة العربية القديمة فيما يبدو لنا أكثر امتلاء وشحنا .

ثم انظر الآن في هذا التصوير الفذ اذ صور هذا الفتى بأفه « منخرق القميص » . ولم جعله منخرق القميص ؟ من طرائف ما سمعت في تفسير هذا التعبير انه لبس قميصا قديما باليا في هذه الرحلة ليوفر قمصانه الجديدة ! ولكن الشرح القديم يكاد لا يقل تقصيرا ، فهو يقول « لمعالجته السفر وابتذاله فيه نفسه » . ولا شك ان القميص قد انخرق من هذه المعالجة وبذل الجهد ، ولكن أهذا كل ما عنى الشاعر بصورته هذه ؟ بل هي تصوير حي دقيق يزيد المنظر حيوية ونشاطا . فهذا القميص المنخرق سيسمح لك بأن ترى العضلات القوية المفتولة لهذا الصدر الفتى وهي تتحرك في نشاط وسيولة وانسجام . وسيسمح للريح

التي يحدثها الوخدان السريع بأن تدخل من خلال القميص وتصفقه على الصدر في كل وثبة من وثبات البعير . استحضر اذن هذه الصورة وأعد قراءة البيت بأقصى ما تستطيع من سرعة وتدافع وحيوية ، وانظر فيه الى هذا الشاب العربي الجميل الشجاع ، الكريم الشريف ... السميع ! وهو يعلو ويهبط على ظهر بعيره في انسجام رائع مع حركاته كأن جسمه قد صب مع جسم البعير في قالب واحد . وقد تمزق قميصه وانفتح فأظهر لك عضلات جسمه الأسمر القوى الرشيق المليح في حركاتها الانسيابية المنسجمة ، وظلت الريح تدخل فيه وتخرج منه كلما علا وهبط واهتز مع حركات البعير فتصفقه على صدره العريض القوى المتفجر بدماء الصحة والشباب . تذكر كيف يغرم بعض الممثلين السينمائيين — في هوليوود وفي بلادنا أيضا — بأن يلبسوا القميص « الأسبور » ويتركوا أزراره مفتوحة حتى يكشفوا عن صدورهم الفتية القوية ! لكن أصحاب الحاذرة قد انفتحت قمصانهم من الجهد الحق لا للتظاهر .

وانتبه الى كلمة « الفيافي » لتتصور المسرح الطبيعي الذي تجرى عليه أحداث هذه الصورة . تلك الصحراء العريضة الواسعة الممتدة الى ما لا نهاية بفلواتها الخاوية المقفرة لا ترى فيها الا هؤلاء الفتية الأمجاد يتحركون على صفحتها حركتهم السريعة مع ابلهم . واستعن في تخيلك لهذا المنظر بما قد تتذكره من مناظر مقاربة في أفلام « الكاوبوى » — وبعضها جيد التصوير متقن الفن السينمائي — لشباب أبطال يعدون عدوا سريعا على ظهور خيولهم . ثم عد الى البيت العربي متذكرا ان الحاذرة يؤدي اليك هذا المنظر بوسيلته الشعرية الصحيحة من الايقاع والنغم ، فعليك أن تبذل جهد المشاركة في تركيب صورة تخيلية حية تنسجم مع ايقاعه ونغمه .

٢٥ - وَمَطِيَّةٌ حَمَلَتْ رَحْلَ مَطِيَّةٍ حَرَجَ تُنَمُّ مِنْ الْعِثَارِ بَدَعَدَع

هل تتذكر من بعض الأفلام التاريخية التي شاهدتها هذا المنظر المعروف قبل اختراع القاطرة البخارية : فارس مقبل على سفر سريع لشأن هام ، يصل بحصانه المجهد الى حانة من الحانات التي كانت توجد على مراحل السفر ، فينزل من حصانه ويتركه بفناء الحانة وينقل سرجه مسرعا الى حصان آخر يقدمه له صاحب الحانة ، فيمضي على ظهره توا بدون أن يريح نفسه ، ويواصل السفر الى مرحلة جديدة يخلف فيها هذا الحصان ويمتطي حصانا ثالثا ، وهكذا يفعل حتى يتم سفره العجل وقد أنضى خيلا متعددة ؟ هذا هو المنظر الذي يحمله اليك الحادرة في بيته هذا ، دالا به على فرط نشاطه وجلده وصبره اذ يعيى الابل المتعددة دون أن يسمح هو للاعياء بأن يغلبه . وانظر الى تكراره لكلمة « مطية » وكيف ان هذه الوسيلة على بساطتها تمكن موسيقية البيت من أن تصور هذه العملية المكررة اذ ينزل الراكب عن ظهر ناقة بلغت من الاعياء نهايته فيحمل رحلها على ظهر ناقة أخرى ، ويستمر على ظهر هذه حتى تبلغ هي أيضا نهاية الاعياء . قد قلنا من قبل ان هذا شاعر يعرف متى يكرر نفس الكلمة .

لكن هذه الناقة لا تبلغ هذا الحد الا بعد أن تكون قد استنفدت حقا آخر « أوقية » من عضلاتها وأعصابها . ذلك لأنها ناقة كريمة أصيلة لا تسمح هي أيضا للتعب أن يتغلب عليها الا حين تبلغ المدى الذي لا مزيد بعده لجهد مجتهد . وهذه هي الحقيقة التي يصورها الحادرة في شطره الثاني . فهذه الناقة التي قد ضمورها السفر الطويل تبدأ في التعثر من اجهادها ، لكنها لا تستسلم بعد ، ولا تبرك حارثة ترفض

مواصلة السير كما تفعل النوق غير الكريمة أول ما تحس بالاجهاد .
بل يكفي أن يقولوا لها « ددع » حتى يحملها هذا النداء على أن تنهض
مرة أخرى وتواصل السفر على رغم اضعائها . ثم يكرر الحادثة هذه
الحقيقة في بيته التالي بعد أن يزيد من تصويره لمبلغ هذا الاضناء :

٢٦ - وتقى إذا مست مناسمها الحصى وجعاً ، وإن تزجر به تترفع

فأخفافها قد دميت وتمزقت ، حتى لا تطيق أن تلمس الحصى بهذه
الأخفاف التي برتها حجارة الأرض ، فما تمس الحصى حتى تسرع برفعها
عن الأرض من شدة وجعها (كما تفعل إذا حاولنا المشي على قدم أصابها
جرح أو وجع) . ولكنها مع هذا — مع هذا كله — حين يزجرونها بذلك
النداء « ددع » تترفع أى ترغم نفسها ارغاما على الارتفاع مرة أخرى .
قلنا في الآيات السابقة انه يقصد بوصفه لاجهاد الابل أن يصور
بطريق غير مباشر اجهاد أصحابها . لكننا لا نستطيع أن نقول نفس الشيء
عن هذا البيت . فواضح انه يهتم الآن بأن يصور حالة الابل نفسها من
أجلها هي . ذلك انه قد غلبته الآن عاطفة قوية من الاعجاب بهذه النوق
الأصيلة ذات العتق والكرم ، ذات الجلد والصبر المتناهي ، ومن العطف
عليها والرثاء لحالها وان يكن هو الذي حملها عليه ، ومن التقدير للمجهود
الذي تبذله والامتنان العميق لاخلاصها لأصحابها وطاعتها لهم وتعاونها
معهم مهما يكلفوها من جهد . وان يكن هذا كله ممزوجا بنبرة قوية من
الزهو والفخر بامتلاكهم لهذه الابل العريقة .

أما وقد أدى لهذه الابل الكريمة المطيعة حقها من الوصف والثناء ،
والعطف والتقدير ، فانه يعود الى نفسه في بيته القادم ليفخر بشجاعته
على مواجهة المخاطر التي تتخلل الرحلة الموحشة . ونشعر من فخره

هذا انه ينتقل الى تصوير رحلة أخرى غير التي وصفها في أبياته الماضية ،
فتلك كان فيها في صحبة رفاق له ، أما هذه فهو فيها وحيد :

٢٧ - وَمُنَاخٍ غَيْرِ تَتِيٍّ - عَرَّسْتُهُ قَمْنٍ مِنَ الْحَدَثَانِ نَابِي الْمَضْجَعِ

المناخ = موضع اناخة الابل . التتية = التمكث والانتظار ، يقال
قد تأبيت بالمكان أى تمكثت به . عرسته = نزلت فيه آخر الليل .
قمن من الحدثان = خليق وجدير بأن تحدث فيه ، وهى حوادث الدهر
ونوائبه ، لأنه مكان موحش مخوف . نابى المضجع = لا يطمئن فيه من
ينزل به ، لخوفه منه .

انظر كيف ينقل معناه بتعبيرات ثلاثة بارعة ، يصور بها مدى وحشة
المكان ومخافته ، فيصور بهذا مدى ادلاله هو بشجاعته وتحديه المخاطر .
أولها قوله « مناخ غير تتي » ، وهو تعبير شديد الايجاز بالغ الجمال ،
فهذا المكان الذى نزل فيه آخر الليل لم يكن فى حقيقته يصلح لأن يمكث
فيه ، فهو ليس من الأماكن التى يختارها المسافرين ليرتاحوا فيها بعض
الوقت ، ولكنه برغم ذلك قرر النزول فيه متحديا غير عابىء بما قد
يحدث ، ومن هنا تفهم قوة التحدى فى قوله « عرسته » . وتعبيره الثانى
هو قوله « قمن من الحدثان » ، وهو الآخر تعبير بديع الايجاز والشحن ،
فهذا المكان لا يستغرب أن تحدث فيه نوائب الدهر ، بل يستغرب
ألا تحدث فيه ، لأنه بالضبط الموضع الموحش المحفوف بالخطر الذى
يقدم مجالا سانحا لهذه النوائب . وتعبيره الثالث « نابى المضجع »
لا يقصد به عسورته المادية ، فهذا معنى سيصوره فى بيته القادم ،
بل يقصد به خطره ومخافته . فانظر الآن فى هذه التعبيرات الثلاثة
المتوالية الموجزة المكثفة ، وتعرف فيها خاصة من أهم خواص الشعر
الجاهلى وهى تركيزه الكبير .

٢٨- عَرَّسَتْهُ وِوَسَادُ رَأْسِي سَاعِدُ خَاطِي الْبَضِيعِ عَرَوْهُ لَمْ تَدْبَعْ

خاطي = من الفعل خطى لحمه اكتنز وصلب وركب بعضه بعضا .
والبضع والتبضيع القطع والشق وتقطيع اللحم ، ومن هذا نفهم ان
البضيع ليس معناه اللحم اطلاقا كما يقول الشرح القديم — الذي فسر
أيضا في تفسير خاطي — بل معناه اللحم الذي يبدو لك وكأنه قطع
مقطعة ، وواضح انه يعنى العضلات القوية المتراكبة على الساعد . ويزيد
رأينا ترجيحا قول بعض اللغويين ان البضيع جمع قادر للبضع ، مثل
رهين جمع رهن وكليب جمع كلب ، والبضعة من اللحم القطعة المجمعة .
لم تدسع = لم تنتفخ كعروق يد الشيخ ، لم تمتلئ من الدم كما يحدث
للشيوخ . وامتلاؤها هذا في الشيخوخة يحدث كما نعرف مما نسميه
تصلب الشرايين الذي يعوق مجرى الدم ، والدسع الدفع ، والسد ،
وكلاهما يحدث في الحالة المذكورة ، اذ يضيق مجرى الدم فيضطر الى
زيادة قوة اندفاعه أو ضغطه ليمر فيها ، فتتفر العروق وتبرز .

في هذا البيت يصور مبلغ تخشنه وجلده على المشاق الجسمانية ،
بعد أن صور جرأته القلبية وتحديه للمخاطر ، ثم يفخر بصحته وازدهار
شبابه . انظر أولا كيف يبدأ البيت بتكرار قوله « عرسته » ، فيحدث
تجاوبا موسيقيا مضاعفا الرنين بين البيتين ، ويؤكد بهذا الرنين المكرر
شجاعته واقتحامه للمخاطر ، ويكسب الموسيقى حلاوتها المضاعفة التي
يحدثها التكرار اذا كان هذا التكرار حصيفا وكانت له وظيفة عضوية في
حمل المضمون . ألم تقل لك ان هذا شاعر يعرف متى يكرر اللفظ ؟
وهو حين رقد في ذلك المكان الموحش المخيف التماسا لقسط من الراحة
الجسدية لم ينل ما أراد منها . وكيف ينالها وهو لم ينم على وسادة

مريجة أو حشية طرية ، بل توسد ساعده على الصخر الصلب ، هذا كل ما توسده . ولكن أى ساعد هذا ؟ لم يكن ساعدا سميئا ناعما طريا حتى يريح رأسه ؛ بل كاد لا يقل عن الصخر صلابة ، بعضلاته القوية المكتنزة المتراكبة . لكنه ساعد شاب فى ميعه شبابه وتمام ازدهار صحته ، فانت لا ترى فيه عروقا نافرة بارزة قد انحبس فيها الدم كما يحدث فى سواعد الشيوخ ، بل دم الشباب فيه جار متدفق . ونحن حين نسمع قوله « خاظم البضيع عروقه لم تدسع » فكاد نراه وقد رفع ساعده أمامنا مزهوا بقوة يرينا مقدار صلابته وتراكب عضلاته ، كما نرى الملاكين ورافعى الأثقال يفعلون فى « پوزاتهم » التى يتخذونها أمام الكاميرا . بل استمع الى هذين الحرفين المطبقين الظاء والضاد فى قوله « خاظم البضيع » فانك تكاد تسمعه وهو يطرق عضلات ساعده الأيمن براحة يده اليسرى فى ادلاله بقوة عضلاته .

٢٩ - فرغت عنه وهو أحر فائر قد بان منى غير أن لم يقطع .
قد فخر الحادرة فى بيته الماضى بجريان دم الشباب فى عروق ساعده متدفقا لا يعوقه عائق . ولكن انظر الآن ماذا حدث له بعد أن توسده فترة من الوقت على الصخر الصلب فانحبس الدم فى عروقه . والحادرة فى وصفه هذا يبلغ درجة بعيدة من اجادة الوصف الحسى الدقيق . والاحساس الذى يصفه نعرفه جميعا حين يطول اضطجاعنا على ساعد أو ساق ، فنحس بثقلها وتخدرها اذ انحبس الدم فى عروقتها فاحمرت ، واسترخت أعضائها من الثقل عليها فتعطل اتصالها بالمش ، فخيلى إلينا أنها لم تعد جزءا من جسمنا ، ونحاول أن نحركها فلا نستطيع ، لكننا نحس بثقلها المؤلم . واذكر قصة قصيرة قرأناها عن رجل يعانى فى نومه كابوسا مزهقا ، اذ يحلم بأن وحشا فظيعا يخشم عليه ويكتم أنفاسه .

فلما استيقظ بعد صعوبة اذا به قد رقد على ذراعه فتقلت وتخذرت ،
وكان قد طوى ساعده حتى التف بعنقه . فلما قرأت القصة تذكرت هذا
البيت للحادرة بوصفه الحسى الدقيق .

٣٠ - فترى بحيثُ توَكَّأتُ ثَفَنَاتِهَا أثراً كُمُفَتَحَصَ القَطَا للمَهْجَعِ

هب الحادرة واقفا من رقدته فتأمل ساعده كما رأينا ، لكنه لم يلبث
أن انصرف عن هذا وأقبل على ناقته ينهضها من بروكها ليستأنف رحلته .
فرأت عينه الفاحصة هذا الأثر الدقيق الذى يصفه فى هذا البيت ، وهو
الأثر الذى تركته ثفنات الناقة حيث بركت على الأرض . وثفنات الناقة
هى الأجزاء التى تمس الأرض من صدرها ، ومواصل ذراعيها وعضديها ،
وركبها ، اذا بركت ، وهو يشبه هذه الآثار الخمسة بأفاحيص القطا ،
وهى الحفر الصغار التى يحفرها هذا الطائر الصحراوى فى الرمل ليضع
فيها بيضه ثم يهجع أى يرقد عليها . ولكى تفهم هذا التشبيه لابد أن
تعرف ان نجائب الابل كانت توصف بصغر ثفناتها . فالذى يعنيه الحادرة
هو أن هذه الناقة الأصلية على كبر حجمها لا تترك على الأرض حين
تهرك أثرا أكبر مما يتركه هذا الطائر الصغير حين يحفر حفرا صغيرة
يضع فيها بيضه (وهو يحفرها برجليه وصدره ويحفرها ضحلة غير
عميقة) . فاذا تركها غطاها بالرمل وأخفاها فلا يكاد يبين منها أثر ، بل هى
لا يبين منها أثر الا لعين البدوى لحدة نظره وخبرته الطويلة بأحوال
الصحراء .

وبهذا البيت يحقق الحادرة غرضا مزدوجا . فهو من ناحية يرينا نجابة
ناقته وعشق أصلها ، ولأنا نفهم من صغر الآثار التى تتركها على الأرض ،
لا صغر ثفناتها فحسب كما يقول الشرح القديم ، بل خفتها ورشاققتها

في بروكها على الأرض . فهي حين تبرك لا تنهالك على الأرض ولا « تنبط » عليها في ثقل واسترخاء غليظ كما تفعل الداية البليدة التي « تفرش » على الأرض ، بل هي تبرك بركة خفيفة رشيقة ولا تزال في بروكها منتصبة لذكاء قلبها وحدة نفسها شأن النوق النجبية . ولهذا — لا لصغر ثقاتها فحسب — لا تترك على الأرض الا آثارا صغيرة لا تزيد على أفاحيص القطا ، وما أضخم الفرق بين جسم الناقة وجسم القطاة .

ومن ناحية أخرى يقنعنا الشاعر بحدة نظره ودقة تفرسه . والبدو تروى عنهم الأعاجيب التي يكاد لا يصدقها ساكنو المدن في دقة الفراسة وقص الأثر . حتى أنهم ليمرون في الصحراء الواسعة العريضة بأثر هين يكاد أحدنا لا يراه مجرد رؤية ، فينتبهون اليه ويعرفون لأي حيوان هو أو طائر ، بل يستنبطون منه خصائص دقيقة لصاحبه .

أما البيت القادم ، وهو آخر الأبيات في القصيدة كما وصلت إلينا ، فيبدو أنه موضوع في غير موضعه المناسب ، بل هو لم يرد الا في رواية واحدة هي رواية الأنباري ، وهذا هو :

٣١- وَمَتَاعِ ذِغْلَبَةٍ تَحْبُ بِرَاكِ مَاضٍ بِشِيعَتِهِ وَغَيْرِ مَشِيعِ
متاع الناقة ما يحمل عليها . والذغلبة الناقة السريعة كالذغلب ، والمتذغلب الخفيف الثياب والمنطلق في استخفاء ، والفعل اذغلب انطلق في جد واسراع ، وهذه الكلمة الغريبة غير المألوفة لدينا نستطيع بتكرار القراءة والانصات أن نسمع في جرسها حكايته لمعناها . بل نكاد نرى هذه الناقة « الذغلبة » تسرع في عدوها وتنقلت في خطوها وتدلف في حركتها بخفة واتسياب دون توقف أو اختلال في حركتها السيالة ، حتى

انك لا تراها فى موضع الا وقد جاوزته الى موضع آخر بحركة تكاد لا تبين من سيولتها وسهولتها . وأغلب ظننا ان فعلنا العامى « يدحلب » أى يمضى متلصصا مسترق الخطو مأخوذ من تلك الكلمة العتيقة ، وهذا يساعدنا على تذوق جرسها وفهم معناها .

هذه الناقة تعدو براكبها عدوا خبيا ، وهو عدو تنقل فيه يدها اليمنى ورجلها اليمنى معا ، ثم تنقل يدها اليسرى ورجلها اليسرى معا . وهذا الراكب لفرط ثقته بناقته وضمانه انها ستصل به الى غايته لا يسافر دائما مع أصحاب مرافقين ، بل يجرؤ أحيانا على أن يسافر وحيدا فى الصحراء ، وهو ما كان يندر أن يفعلوه . لكن فى هذا فخرا بالراكب نفسه أيضا ، والكلمة الهامة هنا هى « ماض » ، فهو اذا عزم على سفر مضى فيه ولم ينتظر حتى يجد له رفاقا ، كما كانوا فى الأغلب يفعلون ، لجسارته واقدامه من ناحية ، ولثقته بهذه الناقة التى يمتلكها .

وهذا بيت لم نستطع أن نجد له موضعا مناسباً بين أبيات القصيدة كما وصلت إلينا . ويخيل إلينا انه يشتمى الى مجموعة من الأبيات سقطت من القصيدة فى مرحلة من المراحل المتعددة التى مرت بين نظم الشاعر لها وتداولها بين مختلف طبقات الرواة الى أن تم تدوينها . وهذا أمر لا يبعث منا العجب اذا تذكرنا ان أجيالا كثيرة من التناقل الشفوى قد اهضت قبل هذا التدوين ، ثم أعقب هذا أخطاء النساخ الصادرة عن جهلهم أو إهمالهم . بل الذى يثير عجبنا — ويستحق أعظم شكرانا — هو اننا قد وصل إلينا كل هذا الجمع من الشعر القديم . فينبغى أن نشكر حظنا السعيد وألا نأسى على ما فاتنا من الشعر الجاهلى ، ولا على الاضطراب الكثير الذى يدخل رواياته ، والخلل الذى يعترى بعض أبياته ، واختلاف الرواة فى الاضافة والحذف والترتيب ، والبتر المفاجيء

الذى تنتهى به بعض القصائد . أضف الى هذا حقيقة أخرى : أن عقلية الشاعر الجاهلى — وعقلية مستمعيه — كانت تختلف عن عقليتنا ، فما نراه فجوة فى القصيدة أو بترا ربما لا يرجع الى هفوات الرواة أو النساخ بل يرجع الى سرعة انتقال تلك العقلية وقفزها من موضوع الى موضوع . لأنها لم تكن تتطلب فى ترتيب الأفكار وانسجام الموضوعات ما تتطلبه نحن باصرارنا على الوحدة الفنية لكل قصيدة كما نفهم الآن هذه الوحدة ، وهو موضوع سنشرحه تفصيلا فى فصلنا الحادى عشر .

* * *

الرجل الذى عطف على الفقراء الجائعين وعجل لهم طبخة الرجل ، هو نفس الرجل الذى أوغل رمحه فى جسد العدو بقسوة وتركه فى جسده حتى يكون أعنت له . والرجل الذى باكر نداماه بالصباح فى سحرة أيام اللذة هو نفس الرجل الذى استعجل رفاقه فى النهوض لاستئناف الرحلة المضنية ولم يمهلم حتى ينالوا بعض الراحة . ونفس الشبان الذين أقبلوا على ملذات الحياة يجرعونها بذلك العنف الكبير حتى صرعتهم أجساما وعقولا ، هم الذين اندفعوا فى مشقات ذلك السفر ومخاطره بعنف لا يقل . فلم كان هذا ، وهل يوجد تعارض بين السلوكين ؟ لا ، ليس من تعارض ، فهو نفس الموقف من الحياة ، وهم نفس الرجال فى صميم طبيعتهم الجاهلية . فهم طبيعة صفتها الأولى الحدة والعرامة فى كل ما تفعل . طبيعة عنيفة فى كل سلوك يصدر منها . عنيفة فى انتهاكها لملذات الحياة ، وعنيفة فى اقدامها على ألم الحياة . العنف ميزتها الكبرى فى كلا الحالين ، والعنف مفخرة العظمى .

ولم يكن هذا من الجاهليين الا استجابة طبيعية لقسوة الحياة عليهم ،
في صحرائهم ذات الطبيعة المضنية ، ومجتمعهم الملىء بالاضطراب
والانقلاب ، والحاجة والحرمان ، والتنافس والصراع على المتع القليلة
التي تقدمها تلك الطبيعة الصحراوية الشحيحة . فهم اذا وصلت أيديهم
الى تلك المتع قبضوا عليها بعنف ، واندفعوا في التلذذ بها الى أن يبلغوا
المرحلة القصوى التي تقترب فيها نشوة اللذة من لذعة الألم . لكنهم
لم يخذوا أمام الآلام الكثيرة التي فرضتها عليهم حالة بيئتهم وأوضاع
مجتمعهم ، بل ردوا عليها بأن قبلوها بصبر وجلد ورأوا في هذا دليل
الرجولة ومثال الفتوة ، لا بل هم يجدون لذة قوية في تحمل ذلك الألم
والوصول منه الى نهاية ارهاقه حيث تكون له نشوة تلسع الأعصاب
وتسكر العقل . هكذا اتقموا من الألم وهكذا قهروه وأثبتوا عليه
انتصارهم ، بأن قبلوه الى نهايته . ثم كان لهم انتقام آخر ، هو أن
يقسوا في التشظى من أعدائهم الكثيرين من بنى البشر ، ويعاملوهم
بلا رحمة كما عاملتهم ظروفهم البيئية بلا رحمة .

حياة متطرفة لا تعرف التوسط ، مندفعة تحتقر الاتزان ، عنيفة
تأبى الهدوء وتظنه ضعفا وقلة رجولة . وتلك كانت مثلهم — أو بالأحرى
مثل أكثرهم ، فقد كانت فيهم قلة ارتفعت بتفكيرها وسلوكها على تلك
المثل البدائية ، وأدركت مذمة تطرفها وضرر جموحها — حتى جاء
الاسلام ليذهب عنهم الحمية حمية الجاهلية ، وليذهب عنهم نخوة
الجاهلية وتفاخرها ، ويدفعهم الى الطموح بأبصارهم الى مثل أعلى ،
وقيم أصلاح . لكنهم لم يستطيعوا بلوغها الا ما داموا مستمسكين بعروة
الاسلام الوثقى ، أما حين يضعف فيهم تأثير الدين ، كما حدث لهم في
فترات متعددة من الانتكاس ، فسرعان ما تستحوذ على أكثرهم مثل

الصحراء العتيقة . وزيد الآن أن نعطي نصا آخر من كتاب « أعمدة الحكمة السبعة » يذكرنا بآخر فترة من فترات ذلك الانتكاس ، حين تجول فيها لورنس في عامي ١٩١٧ و ١٩١٨ . قال لورنس :

« كان الدم أبدا على أيدينا ، إذ كان لنا مباحا ، وكأن الجرح والقتل كانا ألمين عارضين سريعى الزوال ، لأن الحياة كانت شديدة القصر وشديدة المرارة علينا . وإذا كان شقاء الحياة على هذا العظم ، كان لازما أن يكون شقاء العقاب لا رحمة فيه . عشنا لليوم وامتنا له . وحين وجد سبب للعقاب ورغبة فيه كتبنا درسنا بالبندقية أو بالسوط على لحم المعافى العابس المتردد . ولم يكن للقضية استئناف ، فما كانت الصحراء لتسمح بالعقوبات المهدبة البطيئة التى تقدمها المحاكم والسجون » .

الفصل الثامن

من النسب التقليدي إلى الناقة الحبيبة

القصيدة الجديدة التي سنبدأ دراستها في هذا الفصل ، نظمها شاعر سبق الحادرة بجيلين ، وهو علقمة بن عبدة التميمي ، الذي عاصر امراً القيس في النصف الأول من القرن السادس ، وكانت له معه مشاحنة شخصية ومنافسة شعرية سجلتهما كتب الأدب . وعلقمة في كتاب المفضليات قصيدتان أعجب بهما القدماء اعجاباً كبيراً ، وقالوا عنهما « هاتان سمطا الدهر » . وقد اخترنا للدراسة أولاهما نظماً ، وهي في رأينا أكبرهما امتاعاً فنياً ، وإن تكن أقلهما شهرة . تلك هي القصيدة المائة والعشرون في المفضليات ، وهي تستهل كالمعتاد بالنسب ، لكنه نسب من نوع مختلف جداً عن نسب الحادرة . فلنعط أولاً أبيات هذا النسب متبعين كلا منها يشرح لغوى ، وقد أضفنا إلى شرح المفضليات شرح الأعلام الشتمري لديوان علقمة .

١ - هل ما علمت وما استودعت مكتوم أم حبلها إذ نأتك اليوم مصروم

هذا بيت نعتف بأفئنا لا تفهم معناه المضبوط . حقا اتنا ندرك ان محبوبته قد فارقت — أو هذا ما يدعيه . وان « ما علمت وما استودعت » أى ما ائتمنت عليه وطلب اليك كتماناً هو الحب الذي كان بينهما . لكن ما معنى « مكتوم » هذه ؟ هل معناها تكتمه ألفت ، أو تكتمه هي ؟ ربما يخیل الينا أن قوله « ما استودعت » يؤكد أو يرجح المعنى الأول ،

لكن قليلا من التفكير يرينا ان المعنى الثانى جائز أيضا . وبين كلا المعنيين لهذه الكلمة بتراوح فهمنا للبيت كله بين امكانين . أحدهما هو : هى قد هجرتنى الآن وبعدت عنى ، لكن تراها فى وقت مستقبل ستعود فتصل جبل الود الذى قطعتة ، فينبغى علىّ اذن أن أظل كاتما لما استودعتنى من حبها إياي ، أم تراها لن تعود الى مصادقتى أبدا ، فلا حرج علىّ حينئذ من أن أبوح بما كان بيننا من الحب ؟ هذا هو الامكان الأول ، والامكان الثانى هو : تراها لا تزال مشوقة الى استئناف مودتنا ، فتظل وفية لحبنا كاثمة اياه ، أم تراها ستتساه سريعا ولا تعده الا مجرد لهو وتسلية اهضت مناسبتها ، فتشيع خبره بين رفيقاتها متفاخرة بما كان من تدلّهى بها ؟ والامكانان يختلف فيهما الشراح القدامى ، بل يضيفون امكانا ثالثا يعتمد على فهم « مصروم » على أن معناها أصرمه أنا لا تصرمه هى . فيكون الامكان الثالث هو : هى قد نأت اليوم عنى ، فهل أظل برغم هذا وفياء لحبنا فأظل كاتما له لا أذيعه بين رفاقى ، أو أقابل هجرها اياي بقطع جبل مودتها قطعا حاسما ، وفى هذه الحال لا حرج علىّ من أن أعلن من حبها ما كنت أكنم ؟

ونحن والحق يقال حائرون بين الامكانيات الثلاثة ، نرجح أحدها حيننا ثم نميل الى آخر ، فلنترك قارئنا يختار ما يفضل ، مكتفين بأن تنبهه الى انه وان يكن معظم الشعراء ينسبون صرم الوصل الى المحبوبة ، فان منهم من يعترفون بأنهم هم الذين هجروا المحبوبة وصرموا حبها ، كما سنبين بعد استتمام الشرح اللغوى .

٢ - أم هل كبيرٌ بكى لم يقضِ عِبرته إثر الأُحبة يومَ البينِ مُشكوم

كبير = شيخ كبير السن . لم يقضِ عِبرته = لم يشتف من البكاء

لأن في ذلك راحة له . اثر الأحبة = عند فراق الأحبة . مشكوم = مكافأ على بكائه مجزىً بفعله . من الفعل شكمه يشكمه (بضم الكاف) شكما أى جزاه وكافاه بحسن صنيعه . هنا يعود اليه بعض الأمل في استئناف الصحبة ، فعساها أن تسمع بما قاساه بعد فراقها ، فتعود الى الحنين اليه وتكافئه على وفائه . وقد يخيل اليك أن هذا البيت يحسم الاختلاف بين الإمكانيات الثلاثة المذكورة ، لكن تفكيراً سيرا سيهديك الى أن جميعها لا يزال ممكناً .

٣ - لم أذر بالبين حتى أزمعوا ظعنًا كلُّ الجمال قبيل الصبح مزموم
لم أذر = لم أشعر ولم أعرف . أزمعوا = أجمعوا وعزموا ، ثبتوا
عزمهم عليه ومضوا فيه ولم ينثنوا عنه . ظعنا = ارتحالا . مزموم = مشدود الزمام .

٤ - ردّ الإمام جمال الحى فاحتملوا فكلمها بالتزيديّات معكم
رد الاماء = رددن الجمال من الرعى الى الحى للارتحال ، فهذا البيت يشرح ما حدث قبل البيت الثالث . وخص الاماء لأن الرعى كان موكلًا الى العبيد والاماء والخدم والصبية . وقال الأصمعي انه خص الجمال لأن النساء يحملن عليها دونه النوق ، لأنها أشد وأذل نفساً من النوق ، أى أقوى على الرحلة وأقل حرونا وعصيانا ، واستشهد بقول امرئ القيس « عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزل » . لكن أبا عبيدة خالفه وقال ان البعير يكون جملاً وناقاً ، واستشهد بيت أوله « لا تسقنى لبن البعير » . التزيديّات = ثياب منسوبة الى قبيلة من قضاة يقال لها : تزيدي بن حلوان أو تزيدي بن حيدان . وهى ثياب حمراء تجلجل بها الهوادج ، أو برود فيها خطوط حمراء تشبه طرائق الدم . معكوم = من الفعل عكمه يعكمه (بكسر الكاف) شده بثوب .

٥ - عَقْلًا وَرَقْمًا تَظَلُّ الطَيْرُ تَخْطِفُهُ كَأَنَّهُ مِنْ دَمِ الْأَجْوَافِ مَدْمُومٌ
العقل والرقم = ضربان من الوشى فيهما حمرة جللوا بهما
الهوادج . والعقل خيط يعتقل بخيط آخر يدخل فيه من تحته ثم يرفع
على خيط ، فسمى عقلا لأن الناسج إذا أراد أن ينسجه عقله بذلك الخيط
الآخر الذى يدخله تحته . والرقم ضرب مخطط من الوشى أو الخز
أو البرود ، وخطوطه مستديرة كما يقول أحد الشراح . تخطفه =
تضربه تحسبه من حمرة لحمه . مدموم = من الفعل دمه يدمه (بضم
المدال) طلاه بالشئ أو بالدم .

٦ - يَحْمِلُنْ أُتْرُجَّةً نَضَحُ الْعَبِيرُ بِهَا كَأَنَّ تَطْيَابَهَا فِي الْأَنْفِ مَشْمُومٌ
أترجة = امرأة كالأترجة في طيب رائحتها ، والأترجة من الكلمة
الفارسية ترنج ، فاكهة من الحوامض وهى نارنج كبير . وفى شرح آخر :
يعنى امرأة اطلت بالزعفران فاصفر لونها وطابت رائحتها ، وكان النساء
يضمخن أجسامهن بالطيب . النضح = ما كان رشا ، أو هو البلل وهو
أقوى من النضح . العبير = الزعفران ، أو أخلاط من الطيب تجمع
بالزعفران . تطيابها = مصدر تفعال من الطيب . مشموم = كان ريحها
فى الأنف أى انه باق من طيبها ليس مما اذا شم ثم ترك ذهبت رائحته
ولكنه يعبق ، أى ريحها لا يفارق الأنف . وفى شرح آخر : مشموم
شامل ، أى طيبها شمل أنف شامها اذا شمها . وفى قول آخر : كأن طيبها فى
أنفها من طيب أنفها فأتت تشمه من أنفها اذا قبلتها ، وجعلها أترجة يصف
ان كل شئ منها طيب ليس بها عيب من يخر ولا تفل (التثنية وتغير
الرائحة) لأن البخر قد يكون فى الأنف (أى لا من الفم وحده) . وفى
قول آخر ان المشموم هنا هو المسك (وهذا أضعف الآراء فى نظرنا ،
وهو يحاول أن يتخلص من صعوبة قوله « كأن ») .

٧ - كَأَنَّ فَاَرَةَ مِسْكٍ فِي مَفَارِقِهَا لِلْبَاسِطِ الْمُتَعَاطِي وَهُوَ مَزْكُومٌ

فارة المسك = حيوان صغير يُؤخذ منه المسك ، كانوا يذبحونه ويجمعون دمه في حقيبة من الجلد حتى يتجمد فيصير مسكا . وقد تطلق الفارة على الحقيبة نفسها ، وهو المعنى المراد في هذا البيت . مفارقها = مفروق شعرها . الباسط المتعاطي = الذي يبسط يده اليها ليتعاطاها أى ليحتضنها . مزكوم = مصاب بالزكام ، لأن الزكام يفقده حاسة الشم أو يضعفها فيه ، ومع ذلك يشم رائحتها الطيبة ، فكيف بغيره .

٨ - فَالْعَيْنُ مَنَى كَأَنَّ غَرْبًا تَحُطُّ بِهِ دَهْمَاءُ حَارِكًا بِالْقَتَبِ مُحْزُومٌ

يشبه سيل الدموع من عينه على فراق الأحبة بسيل الماء من غرب تجره السائية في عملية الرى . الغرب = الدلو الكبيرة تصنع من جلد ثور . تحط به = تعتمد في جذبها اياه على أحد شقيها أى جانبيها . دهماء = ناقة دهماء ألى سوداء ، وانما جعلها دهماء لأن الدهم أقوى الابل وأضلعها وأجفرها وهى أوسع الابل جلودا . ولكن في شرح الديوان : انما جعلها دهاء لما شملها من القطران وقد بين ذلك بعد . الحارك = ملتقى الكتفين عند أصل العنق وهو مقدم السنام . القتب = الرجل الصغير الذى يوضع على ظهر الناقة لتربط فيه الدلو خاصة ، أما الذى يستعمل للركوب عليه فهو القتب بفتح القاف والتاء . محزوم = مشدود عليه .

٩ - قَدْ عُرِّيتْ زَمَنًا حَتَّى اسْتَطَفَّ لَهَا كَثْرُ كَحَافَةٍ كَبِيرِ الْقَيْنِ مَلُومٌ

عريت = عريت من الرجل ، أى تركت دون أن تركب أو تستعمل في عمل (لأنها أصيبت بالجرب فتركوها مدة ترعى في المرعى دون أن تعمل الى أن تشفى) . وفي قراءة : قد عزبت حقبة ، أى أقامت عازبة

في المرعى لا ترجع الى أهلها حينئذ من الزمن . استطف = ارتفع وامتد
على الجنين واستوى كالطف من الوادي وهو جانبه المشرف وذلك
من شدة امتلائه . الكثر = ما ارتفع من سنامها واستدار . كير القين =
منفاخ الجلد الذي ينفخ به القين وهو الحداد ناره . ملموم = مجموع
مدار .

١٠ - قد أدبر العر عنها وهي شاملها من ناصع القطران الضرف تدسيم
أدبر = ولي وذهب . العر = الجرب . شاملها = قد عم جسمها .
الناصرع = الخالص . الصرف = الذي لم يخلط بغيره . التدسيم =
الأثر ، والطلاء والتسويد . أى شفيت هذا الناقة من جربها ولكن لا يزال
جسدها مكتسيا بأثر القطران الذي طلوها به علاجا للجرب . وفي رواية
الديوان : ترسيم أى أثر من طلائها ، من الرسم .

١١ - تسقى مذائب قد زالت عصيفتها حدورها من أتي الماء مطموم
المذائب = المجارى التي يندفع فيها الماء الى الرياض ، جمع مذنب
(بكسر الميم وفتح النون) . العصيفة = ورق الزرع ، وهو الورق
المحيط بالثمر خاصة . زالت = تفرقت وانفتحت (لأن الثمر قد نضج) .
وفي شرح آخر مالت من ريبها ونعمتها وطولها . ويروى : قد طالت
عصيفتها ، ويروى أيضا : قد مالت ، فيقول من ربه وكثرة مائه وطوله
قد تمايل . وفي شرح آخر : زالت عصيفتها أى جز أعلى الزرع جزءة
ثم سقى ليعود . حدورها = ما انحدر منها وانخفض . ويروى حدورها
بضم الحاء ، وهي الأحواض الصغيرة التي حفروها حول أصول النخل
قد طمها الماء من كثرة ما تسقيها هذه الناقة ، أو ما حول الأرض المزروعة
من حافة مرتفعة تحبس الماء . ويروى أيضا جدورها جمع جدار وهي

لنفس الغرض . أتى الماء = سيله الذى يسيل بقوة . مطموم = مملوء .

١٢ - من ذكر سلمى وما ذكرى الأوان بها

إلا السَّفاهُ وظنُّ الغيبِ ترجيم

يقول = كثرة بكائى الذى وصفته من تذكرى لسلمى . الأوان = الآن ، أى بعد ما نأت عنى . بها = أراد لها ، وحروف الجر فى العربية القديمة كثيرا ما يحل بعضها مكان بعض . السفاه = الطيش والخفة فى العقل . ظن الغيب = الأمل فى الشيء المخفى . ترجيم = مبالغة فى الرجم وهو التكلم بالظن ، والرجم فى الأصل هو الرمى بالحجارة ، والمرمى هو الطير ، وهذا هو القال أو الطيرة ، وأصله أن العرب كانوا يرقبون الطائر إذا مر بهم ، فاذا أولاهم جانبه الأيمن تفاءلوا به خيرا ، واذا أولاهم جانبه الأيسر تشاءموا . وكانوا أيضا يأتون الى الطير الراقد على الأرض فيرمونه بحصى ليطيروه ويرقبوا طيرانه .

١٣ - صِفْرُ الوِشاحِينَ مِلءُ الدَّرْعِ خَرْعَةً

كأنها رَشَأٌ فى البيت ملزوم

صفر الوشاحين = خالية الوشاحين لأن بطنها ضامر . ملء الدرع = تملأ قميصها لعظم عجيزتها وضخامة أوراكاها . خرعة = ناعمة لينة الملمس ، وأصله العود الضعيف من النبات . الرشأ = الظبي الصغير حين يقوى ويمشى مع أمه . ملزوم = مربى فى البيوت ، وهو أحسن له ، أو تربيته الجوارى فى البيوت فليزمنه ولا يفارقه إعجابا به . هذا هو نسيب علقمة ، ولعل خير وسيلة الى تقديره وتعرف لونه الخاص أن تقارنه بنسيب الحادرة الذى درسناه فى الفصل الخامس . حينئذ يتجلى لنا سريعا أن هذا نسيب من نوع مختلف ، أو قل إنه أقرب

الى الطبيعة الأولى لفن النسيب أول ما ظهر في الشعر الجاهلى ، وان نسيب الحادرة الذى عاش بعد علقمة بجيلين من الزمان يمثل مرحلة متأخرة من التطور الفنى . فنسيب علقمة ليس مقصورا على المحبوبة ، بل هو فى حقيقته حزن على رحيل قبيلة بأجمعها . فان خص الشاعر امرأة معينة بالذكر فى خلال هذا النسيب ، فهذا أشبه بأن يكون قد جاء عرضا . أما همه الأكبر فموجهة الى اعلان حزنه على رحيل القبيلة المفارقة ، بكل رجالها ونسائها وصدقاتها وموالاتها . فهو فى البيت الثانى يتحدث عن « الأحبة » ، وفى الأبيات الثانى والثالث والرابع والخامس يصور رحيل القبيلة كلها وكيف تم الاستعداد له والبدء فيه . فحين يأتى فى بيته السادس فيقول « يحملن أترجة » فهذا يؤيد اعتقادنا ان محبوبته لم تذكر الا عرضا أو بما يقارب العرض .

والذى نلاحظه فى نسيب علقمة على قدمه ، هو ان هذا الفن قد تم ارساء قواعده وتقاليده ، فعلقمة يقبل على موضوعه بثقة وثبات ، ويبسط مضمونه الفكرى والعاطفى ويشكل أداءه اللفظى بصقل وتجويد ، أضف الى هذا ان الوزن والقافية قد استوت أحكامهما وتم اطرادهما . وهذا كله لم يكن يتاح له لولا ان قد سبقته أجيال كثيرة من الممارسة والتنمية والتجويد . وفى هذه الأجيال كان الشعراء قد تواضعوا على عدد من المعطيات الفنية التى يرونها مناسبة لفن النسيب — ولنتذكر ان فنهم الشعرى كان فنا جماعيا — تواضعوا عليها وان يكن بينها وبين واقع الحياة الجاهلية اختلاف طفيف ، فصارت أشبه بالاجازات الشعرية التى يقبلها السامعون من الشعراء .

فهو يدعى فى بيته الأول ان المحبوبة هى التى ايتعدت عنه ، وهو التقليد الذى سيتبعه أكثر الشعراء ، لأنه أكبر تصويرا لحزنهم واستدراارا

لعطف سامعيهم ، وإن كان واقع حياتهم البدوية ، كما شرحنا في تناولنا لأصل النسيب في الفصل الخامس ، يشير إلى أنهم كانوا هم المفارقين في بعض الأحيان . فإذا كان نقصان الماء والكلا يحمل إحدى القبيلتين المتجاورتين على الرحيل ، فليس من المعقول أن تكون هي قبيلة المحبوبة في جميع لأحوال . لا عجب أن نجد بعض الشعراء يخالفون التقليد السائد ويصرحون بأنهم كانوا هم المفارقين ، ومنهم بشامة بن عمرو في القصيدة العاشرة من المفضليات إذ يقول :

هجرت أمانة هجرا طويلا وحلكت النأي عبثا ثقيلا
أتنا تسائل ما بثنا فقلنا لها : قد عزمنا الرحيل
فإدريتها بمستعجل من الدمع ينضح خذا أسىلا
والمسيب بن علس في القصيدة الحادية عشرة :

أرحلت من سلمى بغير متاع قبل العطاس ورعتها بوداع
وثعلبة بن صعير في القصيدة رقم ٢٤ :

هل عند غمرة من بنات مسافر ذى حاجة متروح أو باكر
سئم الإقامة بعد طول ثوائه وقضى لبائته فليس بناظر
لعدات ذى أرب ولا لمواعد خلف ولو حلفت بأسحم مائر

ومن الطريف أن هذا الأخير يبرر هجرانه لها ورحيله عنها باختلافها المواعيد . وعديدون آخرون من الشعراء يقررون أن قلبهم قد صحا من حب المحبوبة وانهم قد صرموا حبلا .

ثم نجد علقمة في بيته الثالث يدعى ادعاء آخر يصعب علينا تصديقه ، وهو زعمه أنه لم يعرف بعزم القبيلة المفارقة على الرحيل إلا بعد أن قر

قرارهم عليه ، ففوجيء برؤية جمالها وقد شددت بأزمته قبيل الصبح :
ولكن رحيل احدى القبيلتين المتجاورتين : ما كان يتم بهذه المفاجأة
والسرية . بل كان حدثا ضيقا هاما . يتناقش فيه الرجال أياما طويلا
أو أسابيع ويترددون في اتخاذ قراره ، هل يستطيعون أن يستمروا
فيما بينهم ويطول خلافهم . وهذا ما يزيدنا زهيز تأكدا منه بقوله في
احدى قصائده :

رد القيان جمال الحى فاحتملوا إلى الظهيرة أمرٌ بينهم ليك
ما إن يكاد يخلينهم لوجهتهم تخالج الأمر إن الأمر مشترك

ومن هذين البيتين نعرف ان الجدل واختلاف الرأى استمر حتى بعد
أن بدأ استعدادهم للرحيل وحملوا أمتعتهم على جمالهم ، فظل أمرهم
لبكا أى مختلطا وتأخرت رحلتهم الى وقت الظهر لاختلاطهم وكثرتهم
واختلاف آرائهم . وتخالجهم فى الأمر اختلافهم فى الرأى وتنازعهم فيه
يقول هؤلاء نضع كذا وكذا ويقول آخرون نضع كذا وكذا ، وذلك
لأن أمرهم مشترك بينهم لم يتفقوا فيه على رأى واحد . وهذا هو الذى
نستطيع أن نصدق من فهمنا لطبيعة الحياة الجاهلية . فلنا أن نسأل :
أين كان علقمة طول هذه الأيام التى سبقت قرار الرحيل ، فإن كان غائبا
عن القبيلتين فأين الدليل على هذا ؟ بل أغلب ظننا ان هذا ادعاء يدعيه
الشاعر كى يزيد من رثائنا لحاله . وهو ادعاء سيكرره عنثرة حين يقول
فى معلقته :

إن كنت أزمعت القراق فإنما زمت ركابكمو بليل مظلم
ما راعنى إلا حمولة أهلها وسط الديار تبسف حب الخمخيم

وعنترة كما ترى يدعى ادعاء آخر ، هو انها هي التي أزمعت الفراق ،
متناسيا ان قبيلتها هي التي قررت الرحيلة وليس لها أن تخالفهم وتبقى
بعدهم . الأمر الذي يزيدنا ثقة في أن هذا كله تقليد شعري تراضى عليه
الشعراء وسامعوههم .

بهما يكن من الأمر فالواضح ان نسيب علقمة أقرب الى الفن
الجماعي من نسيب الحاذرة ، الذي وجدناه شخصا محضا ، منصبا
على المحبوبة وحدها ، لا يذكر قبيلتها الراحلة بكلمة واحدة ، ويقصر
حزنه على رحيل هذه المحبوبة الواحدة دون غيرها . ولعل هذا مما يجعل
نسيب الحاذرة أكبر أثارة ، لتذوقنا الحديث . ففى هذا النسيب يحق
لنا أن نقول ان « النسيب » القديم قد تحول الى فن جديد ، هو فن
« الغزل » الذى هو أقل ارتباطا بالقبيلة وأقل اهتماما بتصوير رحيلها
الجماعي وأكبر تركيزا على المحبوبة الواحدة واهتماما بتفصيل ما يعاينه
الشاعر من مشاعر شخصية تجاه هذه المحبوبة . ولعل هذا أيضا من
الأسباب التى تجعل نسيب الحاذرة ذاك أكبر رنيناً بنبرة الصدق لآذانه
الحديثة من هذا النسيب الأقدم ، وان كنا هنا يلزمنا الحذر قبل أن
تهم علقمة بالكذب أو التصنع التام ، فلا شك انه حزن لرحيل القبيلة
الراحلة ، وأسى على ما انقطع من صداقات ومودات ، وأغلب الظن اننا
نحن العاجزون عن التعاطف الكامل مع ذلك الفن الجماعي . لكننا لا نملك
أنفسنا من أن نتعاطف مع الحاذرة الذى أخذ نفسه بالجلد والرجولة
ولم يشرب الى حزنه اشارة مباشرة واحدة ، أكثر مما نتعاطف مع علقمة
الذى صرح بأنه يبكي وأنه كبير السن لكى يستدر عطفنا عليه ويحملنا
على الرثاء لحاله .

لكن وصف علقمة لاستعداد القبيلة للرحيل لا يخلو من صورة

تروعننا بحيويتها ، حين يصف الشيا ب التي شدت بها الجبال المعدة لركوب النساء ، فيقول انها كانت حمراء اللون ، وان حمرتها كانت شديدة كأنها طليت من دم الجوف ، ودم الجوف أشد حمرة وأكثر غزارة من دم الجلد السطحى ، ويقول انه بلغ من حمرتها أن الطير تحاول أن تخطفها . هذه صورة بديعة يحقق الشاعر حركتها بقوله « تظل » ، فيفهمنا ان الطير يخدعها هذا الصبغ الأحمر القانى فتظنه لحما (مع ان الطير مشهورة بنظرها الحاد) ، فتتهوى اليه طامعة فى غذاء شهى ، حتى اذا وقعت عليه لم تجده شيئا فعلت عنه ، لكنه يبدو لها مرة أخرى ، أو لغيرها من السرب ، فى صورته الخداعة المغرية فتتنقض عليه من جديد تحاول انتهاشه . وهكذا تظل أسراب الطير فى ارتفاع وانقضا ض ، مواصلة هذه الحركة الرأسية السريعة الخاطفة ، بينا القافلة بهوادجها الحمراء تواصل حركتها الأفقية الهادئة الرتيبة فى سيرها عبر الصحراء الواسعة المتصلة .

صورة جميلة منعشة تستحق منا أن نعوض أعيننا برهة لنحقق حركيتها « السينمائية » . ولكن لا نغفل ما تجلى لنا من ذوق ساذج فى أولئك البدو ، أو قل انه يبدو لنا فى تهذيبنا الحضارى ساذجا بدائيا . فهذه المبالغة فى درجة الشيا ب من الحمرة تدلنا على افتتانهم بهذا اللون ، فالحق انه لم يخلب الطير وحدها بل خلب بصر الشاعر نفسه فتأمله مروعا مفتونا . ونحن نلاحظ ان الجماعات البدائية — أو قل الأقل تقدما — يعجبها من الألوان ما كان صارخا حاد الصبغة ، كما يعجبها من الموسيقى ما كان شديد البروز فى ايقاعه والحدة فى جرسه ، كما يعجبها أيضا من الروائح ما كان شديد النفاذ قوى الصدم للأتف ، وهو ما سنشهد فى علقمة نفسه فى بيتيه التالين ، أما المتحضرون فكلما زاد

تهذيب أذواقهم مالوا الى الألوان الهادئة والموسيقى الخافتة والروائح الخافية التى تكاد لا تستبان الا مساه خفيفا .

لكننا لا نكون عادلين مع علقمة اذا حكمنا على ذوقه بأذواقنا ، والذي يجب علينا تذكره فى هذا الشأن هو ان « الألوان » كانت فى حياتهم البدوية قليلة مكررة . فأكثر ثيابهم لا لون لها الا اللون الطبيعى غير المصبوغ لشعر الحيوان ووبره ، لأنهم لم يكونوا يحسنون الصبغة (كما كنا فى مصر الى عهد قريب جدا لا نصنع من أكلمة الصوف الا ذات اللون الطبيعى الباهت) . لذلك كان انبهارهم قويا أمام ثوب مصبوغ صبغة جيدة ، وهذا متاع لم يكن يملكه الا أغنيائهم . ومن هذا تدرك ان وصف علقمة لتلك الثياب التى جللت بها جمال القبيلة المفارقة فيه ايماء الى مبلغ يسارهم اذ يستطيعون أن يكسوا ابلهم بتلك الثياب النفيسة . وتزداد ادراكا لهذا حين تتأمل فى قوله « التزيديات » فى بيته الرابع . فهى منسوبة الى قبيلة من أصل يمانى كانت تسكن العراق واشتهرت بصناعة البرود المتقنة . واليمانون كما نعرف قد سبقوا العدنانيين الى الحضارة ، وان تكن حضارتهم تلك قد انحدرت قبل العصر الذى نحن بصددده بزمان طويل فقد استبقوا عددا من صناعاتهم الحضارية التى لم يحسنها العدنانيون ، والتى يذكرها الشعراء كثيرا ، مثل صناعة السيوف والجلود والأقمشة وغيرها . والآن نفهم قوة الشحن الكاملة فى قوله « التزيديات » . فتلك القبيلة لا تكسو ابلها بأنسجة بدوية رديئة الصنع باهتة اللون « شغل بلدى » أو « صنعة محلية » كما كنا — وما زلنا ! — نقول ، بل هى تستعمل مصنوعات مستوردة « شغل بره » . أو كما تفخر المرأة الحديثة بأن ثيابها من صنع ديور . هذه هى الشحنة العاطفية لـ « تزيديات » . ثم انظر كيف يزيد تلك التزيديات

تفصيلاً بقوله « عقلا ورقما » ، ويجب أن تقرأ هذين اللفظين بفخر شديد ومباهاة قوية ، والفرق بينهما كما ترى إذا أنعمت النظر في الشرح اللغوي الذي تقدم ، هو أن العقل حمرة « سادة » أى خالصة لا نقش فيها ، وحليته هى فى زركشته بـ « الشراريب » وتعقيد نسجه ، فهو كما نقول « مدندش » أو « مشرشب » . بينما الرقم مخطط بخطوط مستقيمة إذا اتبعنا القاموس ، أو مستديرة إذا اتبعنا أحد الأقوال فى الشرح القديم . فقوله « عقلا ورقما » يشبه تعدادنا فى مباهاة قوية « اشى ساده واشى مخطط ! » .

والآن انظر فى بيتيه السادس والسابع لترى دليلاً جديداً على ذوقه البدوى الساذج . فتشهد إعجابه العظيم بالرائحة الشديدة النفاذة للعطر الذى تنطيب به محبوبته . وهو لا يكتفى فى وصفه بتعبير واحد ، بل يزيد فى تصوير قوته وتفاذه خطوة بعد خطوة . فيبدأ بأن يشبهها بالأترجة ، وهى فاكهة ليست طيبة الرائحة فحسب ، بل لرائحتها حدة تقارن مزازة طعمها ، كما نعرف فى رائحة الحوامض عامة . ثم يقول انها منضوخة بالعبر ، وهو أخلط الطيب تجمع بالزعفران . فهذا الاختلاط فى الزوائج المتعددة يفتنه ، ورائحة الزعفران الغالبة على هذا الخليط هى أيضاً رائحة نافذة . وقد قال نضخ العبر بالخاء المعجمة ولم يقل نضحه بالخاء المهملة ، والنضخ أقوى من النضح ، كما تعرف إذا تذكرت تحليل ابن جنى لهذين اللفظين حين قال « فجعلوا الخاء لرقتها للماء الضعيف ، والخاء لغلظها لما هو أقوى منه » كما تقدم فى فصلنا الثانى . ثم قال « كأن تطيابها فى الأتف مشموم » ، وقد رأيت من الشرح اللغوى أن معناه أن رائحة طيبها تشمل الأتف وتبقى فيه زمناً طويلاً حتى بعد أن تذهب هى ، وذلك من شدة عبقها !

ثم لم يكفه هذا كله حتى زاد — كدنا تقول الطين بلة ، لكن
تقول — الرائحة نفاذا ، حين خيل اليه في بيته السابع انها تحمل في مفرق
شعرها في وسط رأسها حقيبة كاملة من المسك « الخام » الذي لم يخفف
بعد . وستعرف ضخامة هذه الرائحة اذا كانت لديك فكرة عن قوة المسك
الخالص ، فتعرف ان ذرة صغيرة منه تكفى لأن تطلق في الغرفة كلها
رائحة شديدة تبقى عالقة بها زمنا طويلا . بل المسك الخالص ليس
لأريجته رائحة مقبولة يحتملها الأنف وترتاح اليها النفس ، وانما يصير
عطرا زكيا حين يخفف ويستعمل منه قدر هين . ثم يأتي بمضاعفته
السادسة والأخيرة — والكبرى — حين يقول ان المزكوم نفسه يشم
هذا الطيب ، والزكام كما نعرف يضعف حاسة الشم أو يلغيها . فأى
رائحة هذه التى يبلغ من نفاذها ان المزكوم يشمها ، وما بالك بغيره ؟

أمامى الآن قصاصة من صحيفة تحتوى على نصيحة توجهها إحدى
الطالبات الجامعيات فى القاهرة الى زميلاتها ، هذه ترجمتها من الانجليزية :
« العطر يجب أن يكون هاربا (أى لا سهل ادراكه وتبين
مصدره) ، فان ما يثير شغف الرجل هو أن يتحير ويتساءل : من أين
يأتى هذا الشذى اللذيذ يا ترى ؟ هو لا يريد أن يشعر كأنه على مسافة
خطوات قليلة من مصنع للعطور . »

لا شك ان علقمة كان يسعده أن يكون فى داخل مصنع العطور
نفسه !

لكن علينا قبل أن تتمادى فى التأفف من هذه الرائحة التى صعقنا
بها الشاعر الجاهلى وزكمتنا زكما — وهى بعد لا تزال الذوق المفضل
لدى كثير من نساءنا ، ورجالنا أيضا ! — أن نبذل جهدنا فى التعاطف

مع ذوقه الساذج في مستوى عصره . يساعدا على هذا التعاطف أن نعرف حقيقة مهمة : ان نساء البدو لم يكن يتميزن — ولسن الآن يتميزن — بطيب الرائحة ، بل معظمهن أقرب الى العكس . والسبب مادي صرف قبل أن يكون ثقافيا ، وهو ندرة الماء في الصحراء ، فما كان البدو في أغلب أوقاتهم ليضيعوا هذا الماء النفيس في غسل بدن أو ثوب . وهم في كثير من الأحيان يضمنون به على أنفسهم حتى في الشرب ، فيسقونه خيولهم النفيسة وابلهم التي لا حياة لهم بدونها ، ويكتفون بشرب ألبانها أو فصد عرق من عروقها يشربون دمه . والآن تعرف السر في الحاح الشعراء القدامى في تأكيدهم لطيب رائحة محبوباتهم ، وتزداد فهما لقول الشارح القديم ان محبوبة علقمة ليس بها عيب من بخر ولا ثقل ، أى تن وتغير رائحة .

على اتنا في مجال النقد الأدبي يجب أن نحاول — وان تكن محاولة صعبة — أن نفرق بين حكمنا الشخصى على ذوقه الشخصى ، وبين تقديرنا له كشاعر ذى مقدرة فنية على التعبير . ولا شك ان علقمة بتصويراته المتوالية المتراكمة في هذين البيتين قد نجح في أداء ذوقه الخاص أداء شعريا ناطقا . لكننا اذا عدنا فقارنا وصف علقمة لمحبوبته بوصف الحادرة لمحبوبته ازددنا تقديرا لغزل الحادرة وتفضيلا له على نسيب علقمة . لا شك ان غزل الحادرة يمثل مرحلة أسمى بكثير في تطور العرب العاطفى والجمالى . فالحادرة يولى اهتماما أكبر لوصف شخصية محبوبته ، وحين يعرض لجمالها الجسدى يهتم بسحر عينيها والتفاتة جيدها ، وحتى حين يذكر هذين الجزئين من جسمها لا يهتم بجمالهما المادى وحده بل بما تدل عليه نظرتها والتفاتة جيدها من خصال اللال والمغازلة والركة الأثوية ، ثم هو يهتم بوصف فتنة حديثها

وحلاوة ابتسامتها وقبلتها ذلك الاهتمام الرائع الذى رأيناه . فأين من هذا كله تركيز علقمة على شدة غير محبوبته (وسيزيد تركيزه على صفاتها الجسدية فى بيت قادم) .

بعد هذين البيتين يعود علقمة الى وصف ألمه للفراق ، فيشبه دموعه الكثيرة بالماء الذى يسيل من غرب السانية . وما ان تقرأ أبياته فى هذا الموضوع (٨ — ١١) حتى تدرك انها أصل التشبيه الذى استعمله زهير واستغله استغلاله البارع المتقن الذى تتبعناه فى الفصل الرابع ، وتبيننا مدى حركته وحيويته . فان قارنا أبيات زهير بأبيات علقمة ففضلنا أبيات زهير لمزيد حيويتها ودقة حركاتها المفصلة ظلمنا علقمة ، اذ ينبغى ألا نقسئ الله كان السابق الى هذا التشبيه ، وزهير انما بنى على أساس وضعه له علقمة الذى سبقه بجيل من الزمان ، فاستطاع أن يجيد ما أجاد وأن يضيف بعبريته الشعرية ما أضاف . لنحصر اذن نظرنا فى أبيات علقمة لتبين اجادتها فى ذاتها . فأول ما يعجبنا هو استعماله فى أول هذه الأبيات وهو البيت الثامن للفعل « تحط به » ، أى تعتمد فى جذبها اياه على أحد جانبيها . وهذه ملاحظة دقيقة من علقمة ، لم يكتف بأن يقول ان الناقة تشد الغرب ، بل صور لنا بدقة حركتها فى شدة ، وانحرافها الى جانب وهى سائرة الى الأمام . فاذا أنعمنا النظر فى هذا الانحراف فهنا سببه ، وهو أن الجبل مربوط أحد طرفيه بالقطب والطرف الآخر بالدلو يمرر بالطبع الى جانب من جانبيها حتى يتجنب ارتفاع السنام ، فهى تعتمد على الجانب الآخر فى شدتها له . وهو ما تفعله نحن أيضا حين نجر من ورائنا شيئا ثقيلا فنحتاج الى مجهود أكبر فى شدة ، ولما كان جانبنا الأيمن أقوى عضلات من جانبنا الأيسر — لدى معظمنا — رأيتنا نجعل هذا الثقل من ورائنا الى اليسار ثم

نميل بقوتنا على جانبنا الأيمن ونحن نجره لنستغل هذا الجانب الأقوى ، ولو كان هذا الثقل خلفنا بالضبط ووزعنا جهدنا في جره على كلا جانبينا بقدر متساو لما نجحنا نفس النجاح في جره . ولك أن تجرب هذا لتتأكد من صحته ، أو يكفي أن تشاهد رجلا يجر من ورائه ثقلا حين تراه في المرة القادمة .

أما في البيت التاسع فلا تنس في فهمك لمعانيه اللغوية أن تتبين العاطفة القوية التي استولت على الشاعر وهو ينظمه . تلك هي عاطفة الإعجاب الكبير بهذه الناقة السمينة القوية . فهي اثر اصابتها بالجرب قد تركت في المرعى تأكل وتمرح دون أن تكلف بعمل ، فكانت هذه « الأجازة المرضية » نعمة كبرى لها ، حتى ارتفع الآن سنامها ، وهو لا يرتفع الا اذا كانت الناقة في رغد من العيش مكنتها من أن تخزن الشحم الزائد في سنامها . وهذا السنام لم يرتفع فحسب بل استدار أيضا ، وذلك من فرط شحمه وجلوس هذا الشحم طبقات بعضها فوق بعض ، فهو لم يعل في الارتفاع فحسب بل نما واكتنز من كل ناحية حتى تمت استدارته وامتد على جنيها وأشرف عليهما . وحين نستمع الى ألفاظ الشاعر نكاد نراه وهو يقوس لنا راحتي يديه ويهزهما في دائرة قوية ليصور لنا ضخامة هذا السنام واكتنازه واستدارته . أما تشبيهه له بالكير الذي يستعمله الحداد للنفخ في ناره فقد بلغ به نهاية التشبيه الدقيق . فهذا الكير مصنوع من الجلد كما ان سنام الناقة يكسوه الجلد . ولون جلد الكير أسود من كثرة الاستعمال ودخان النار ولون جلد السنام أسود لأن الناقة دهماء ولطلائها بالقطران الذي سيذكره في بيته التالي . والكير حين يكون فارغا من الهواء يتهدل جلده في تعاريج كما كان جلد السنام متهدلا متعرجا حين كانت مريضة هزيلة . أما الآن

فقد امتلأ سنامها بالشحم المكتنز واشتد الى آخر حدود اشتداده فزالت منه الغضون والتعاريج كما تزول عن كير الحداد حين يمتلىء بالهواء الى آخر طاقته فيشتد ويستدير . ثم لاحظ شيئاً آخر : أن هذا التشبيه لا يصور حجم السنام ولونه واستدارته فحسب ، بل يصور ملاسة جلده أيضاً ، فقد صار هذا الجلد تام الملاسة لما امتلأ وتم استوائه واشتداده واستدارته ، كما يصير جلد الكير أملس حين تزول غضونه المتهدلة بنفخ الهواء له . والحق ان الحاسة الغالبة على هذا الشطر هي حاسة اللمس . فاذا أنت أجلت الانصات الى حرف الكاف الذى يردده الشاعر ثلاث مرات « كتر كحافة كير » ، وجرس الكاف يشعرونا بالاحتكاك ، كدت ترى الشاعر وقد مد يده يتحسس بأنامله هذا الجلد القوى المشدود الناعم الأملس فى تلمذ كبير ونشوة حسية قوية . . .

كذلك فى البيت العاشر علينا أن نلاحظ عاطفة الاعجاب القوية ، حين يتأمل هذه الناقة السوداء التى لا تزال تكسوها طبقة من القطران الصرف الناصع الذى ظللها به شفاء لجربها (واستعمالهم للقطران الصرف غير المخلوط يدل ضمناً على غناهم) . فماذا يصور علقمة بوصفه لهذه الطبقة من القطران بل من القطران الخالص على جلد ناقة هى بطبيعتها سوداء اللون ؟ واضح انه يصور لمعان الجلد فى أشعة الشمس ، فهو يبرق بريقاً أخذاً اذ تنكسر عليه مئات الأشعة ، فالناقة تتألق بجلدها الأملس الذى كساه القطران الصرف كأنها الياقوتة السوداء تبرق فى ضوء الشمس بريقها الذى يخطف الأبصار . لكن هذا البريق لا يخلب العين فحسب ، بل يتمتع النفس أيضاً ، اذ تتذكر أن تحت هذا القطران جلداً مشدوداً ناعماً من تحته جسم قوى مكتنز ينبض بالصحة والعافية ويتفجر بالقوة والنشاط . فاذا كان البيت السابق قد ركز على حاسة

اللمس ليؤدي عاطفته المحمولة ، فهذا البيت يركز على حاسة النظر ،
واقتران الحاستين باقتران البيتين يبلغ تمام الأداء التصويرى للانفعال
الحسى من جانب والنشوة الوجدانية من جانب آخر .

ثم يأتي البيت الحادى عشر فيضيف الى الصورة المتألقة البهية
المنتفضة بالقوة والصحة والعافية ، عناصر أخرى من الخير والبركة
والرزق العميم . هذا الماء الغزير الذى يتدفق بقوة ويندفع فى مجاريه
كأنه السيل فى قوة اندفاعه ، فيبلغ آخر جوانب الأرض المزروعة أو يطم
أماكنها المنحدرة . والآتى بمعنى السيل هو فيما يبدو صيغة فعيل
للمبالغة من الآتى ، أى الذى يأتى بشدة واندفاع . وهذا الزرع الذى
نضجت ثماره فتفتحت أوراقه وتفرقت دلالة على تمام النضج ، أو طالت
عيدانه وثقلت بما حملت من ثمر خصيب وما شربت من ماء وفير .
وبعد ما قلناه فى فصلنا الرابع لا فحتاج الى أن ننبه القارئ الى اللذة
الخاصة والسعادة المضاعفة التى يشعر بها البدوى اذ يتأمل الماء الغزير
الفياض والزرع الخصيب الناضج ، هذا البدوى الذى يعيش معظم حياته
يتوق الى جرعة ماء وحفنة طعام .

وكان علقمة يخشى بعد أبياته الأربعة الرائعة أن نكون قد نسينا
لم جاء بهذا التشبيه المطول ، فهو يذكرنا بسببه ، أو الأخرى ذريعتيه ،
فى بيته الثانى عشر ، اذ يقول ان ذلك الدمع الكثير الذى بكاه كان من
ذكر سلمى ، فيصرح لنا باسمها ، أو باسمها المدعى ، للمرة الأولى منذ
بدء قصيدته . ولكننا برغم تذكيره هذا يجعلنا نتساءل : أهذا حقا
هو النسب الذى جاء من أجله بهذا التفصيل ؟ أم ترافا يحق لنا أن
نعتقد ان مناسبة النسب لم تكن الا ذريعة اتخذها ليقدم الينا صورته
المتعة ؟ الأقرب الى ظننا هو ان هذا الشاعر البدوى يقصد أن يعطينا

صورة الناقة التي تجر الدلو ، وأن يرسم لنا ذلك المنظر البهيج الذي أثار اتفعاله القوى بما حفل به من الصحة والقوة والخير والبركة والخصب والنماء . هذه تجربة حيوية وفنية قوية أراد الشاعر أن ينقلها لنا ، فاتهمز أول مناسبة عنت له ، والتمس لاعطائها هذا التشبيه الذي افتعله . والذي يزيد من اقتناعنا بافتعال التشبيه ، وثقتنا من أن المشبه به مقصود لذاته لا لبيان المشبه ، هو الاختلاف بل التناقض بين الجو العاطفي في كل من طرفي التشبيه . فبينما المشبه ذو جو حزين ملئ بالحسرة والبكاء ، اذ بالمشبه به ذو جو سعيد متألق بالفرح والمرح والتفاؤل . ولا نستطيع هنا أن نقول ان الشاعر قد قصد الجمع بين المتناقضين وبيان نقطة التقائهما حين يصل كلاهما الى نهايته كما فعل الحادثة في جمعه بين السكرى والمشكولين .

كما اتنا حين نسمع في بقية البيت الثاني عشر زعمه ان استمراره في ذكر سلمى ليس الا سفاها ، واعلانه لنا أن أمله في لقاءها مرة أخرى ليس الا رجما بالغيب ، ربما يحق لنا أن نسأل : أهذا كله صحيح ؟ أكان علقمة حقا — حين نظم أبياته هذه — يأمل في لقاء محبوبه معينة ، ثم يئأس من هذا اللقاء ، فيصور لنا أمله تارة ويأسه تارة أخرى ، أم هذا كله تقليد في تقليد ، فهو لم يبدأ بالنسيب الا لأن التقليد الذي تم توطئه يطالبه بهذا ، وهو الآن في حقيقته يعد عدته للاتتهاء من هذا النسيب الذي يعتقد انه أدى واجبه فيه بما فيه الكفاية فهو يتصنع اليأس كما تصنع الأمل حتى يخلص من ذلك النسيب ويتأهب للدخول في موضوعه الجديد ، الذي سنجدده يستحوذ عليه بأقوى وأعنف وأصدق مما شعر به حين نظم أبيات النسيب ؟

هذا سؤال نحتاج في حسمه الى أن نتذكر كيف يكرر الشعراء

الآخرون نفس الحيلة في التخلص من النسيب الى ما يليه من فنون ،
فنجد الكثيرين منهم لا يقنعوننا بصدق هذا التخلص ، ونجد في تخلصهم
هذا من العجلة والجفاوة. وحدة الخطاب الموجه الى المحبوبة ما يقنعنا
بأنهم يتعجلون الانتهاء من النسيب التقليدي ليأتوا الى موضوع أكبر
إثارة لاهتمامهم الحقيقي أو اهتمامهم الأقوى . ولعل هذا أيضا يعلل
لنا ذلك التشبيه المطول الذي استبترد فيه علقمة في خلال نسيبه ،
فالشاعر ينتهز كل فرصة للهرب من فن النسيب الى أى موضوع آخر
يجد أوهى ذريعة للهرب اليه ، فيأتينا بتلك الصورة الجيدة التي لا علاقة
لها بعاطفته نحو المحبوبة في حقيقة الأمر . فاذا عدنا الى أبيات زهير
في نفس التشبيه ازداد اطمئناننا الى هذا التعليل ، فلا شك ان المشبه به
في أبيات زهير السهبة التي صور بها عملية الرى — لا شك أبدا ان
هذا المشبه به كان مقصودا لذاته لا لتصوير كثرة دموعه . وهكذا
لستطيع الآن أن تفهم ظاهرة من أهم الظواهر في الفن الجاهلي ،
وأجدرها بالتفكير الطويل ، وهى اطالة التشبيه والاستطراد فيه الى حد
يبدو لنا مسرفا . فهذه الظاهرة لا يمكن تعليلها تعليلاً مقنعاً ما دمنا نصدق
ادعاء الشاعر انه جاء بالتشبيه ليوضح المشبه ، ولم ندرك ان هذا
التشبيه الطويل المستطرد ليس الا حيلة يحتالها الشاعر للخلاص من
موضوع يعتقد انه وفاه حقه الى موضوع آخر يريد أن يعطيه عنايته ،
فيتلمس هذا الربط المصطنع ليبرر انتقاله . فان بقى في صدرنا ريب من
صحة هذا التعليل فما نخاله الا يزول تماما حين نأتى في قسم قادم من
هذه القصيدة الى تشبيه أكثر طولاً وأكثر استطرادا سينظم فيه علقمة
ثلاثة عشر بيتا بالتام .

لكن علقمة قبل أن يسترسل في موضوعه الجديد الذى مهد له باعلان

يأسه من لقاء محبوبته ، يودعها بيت آخر ، هو البيت الثالث عشر -
فيعود في شطره الأول الى وصف محاسنها الجسدية ، ويأتينا بهذا
التعبير المزدوج « صفر الوشاحين ملء الدرع » الذى سنرى الأعشى
بعده ونرى شعراء آخرين يفتنون به فيقتبسونه ويكررونه . فاذا
كان علقمة أول من استعمل هذا الوصف المزدوج فى الشعر العربى ،
فقد حق له أن يسجل له ابتكار رائع فى تاريخ هذا الشعر .

والشرح القدماء يقولون انه يعنى بتعبيره « صفر الوشاحين » ان
بطنها ضامر ، ومن هذا تفهم ان العرف القدماء وان أحبوا السمنة الزائدة
فى معظم أجزاء المرأة كانوا لا يحبونها فى البطن ، وفى هذا على الأقل
يتفق ذوقنا الحديث مع ذوقهم . لكنك كى تفهم كيف يدل خلو الوشاحين
على ضمير البطن ، تحتاج الى أن تذكر كيف يلبس الوشاحان (والوشاح
جلد عريض مرصع بالجواهر) . فأحدهما يوضع على الكتف اليمنى
ويشد الى الجانب الأيسر من الخاصرة ، وثانيهما يوضع على الكتف
اليسرى ويشد الى الجانب الأيمن من الخاصرة ، فاذا أغمضت عينيك
برهة وتصورت موضع التقائهما وجدتهما يلتقيان فوق البطن ، فموضع
الالتقاء هذا هو الذى يصفه الشاعر بأنه صفر أى فارغ خال ، أى ان
هناك مسافة فراغ بين الوشاحين الملتقين وبين بطنها ، فهما لا يلمسان
البطن ، ولو كان بطنها سمينا متكرشا للمساء . فالشاعر فيما يبدو لنا
من تلمسه الحسى المتلذذ أو التخيلى المشغوف قد مد يده فأدخلها فى
هذا الفراغ وتحسسه .

لكنك اذا زدت الصورة انعام نظر وجدتها لا تصور ضمير البطن
فحسب ، بل تصور شيئاً آجر ، هو نهوض الثديين وارتفاعهما وبروزهما
الى الأمام ، فهما اللذان يدفعان بالوشاحين الى الأمام حين يمر كل منهما

على جانب من جانبي صدرها ، فيحدثان ذلك الفراغ الذي يفصلهما عن البطن ، ولو كانت مسحاء أى ثدياها لا حجم لهما أو متهدلان غير ناهدين للمس الوشاحان بطنها مهما يكن خميصا .

لكن دقة هذا التعبير « صفر الوشاحين » لا تتبدى على أتمها الا حين ننظر في طرفه الآخر « ملء الدرع » . وهو يعنى به ان عجيزتها وأوراكها سينة ضخمة تملأ قميصها من الخلف وتشدّه الى آخر مدى اشتداده . فطرفا التعبير المزدوج متقابلان كما ترى ، يتم كل منهما الآخر ، ولا يقوم أحدهما وحده ، لأنهما معا يصوران تناقضا جميلا يفتن به الشاعر في تأمله لجسم محبوبته ، وهو في تأمله هذا ينظر اليها من منظرها الجانبي « بروفيل » ، فيجده ناهضا مرتفعا حيث الثديان يبرزان الى الأمام والى أعلى ، هابطا مقعرا حيث البطن ضامر مطوى في قوس هو عكس اتجاه القوس الذى يكونه ثدياها ، متضخما مستديرا حيث العجيزة تنكور في قوس في نفس اتجاه قوس البطن لكنه أكبر بكثير ، متضخما مستديرا أيضا في القوسين المتقابلين اللذين يكونهما كل من وركيها . وخلاصة هذا التعبير ان جسمها بالعبارة الأفرنجية الحديثة Curvaci us أى يصنع أقواسا كثيرة (ولن تجد هذه الكلمة في معجم انجليزى ، لأنها لا تزال عامية لم تقبل في اللغة المحترمة !) فهى ليست هزيلة عجفاء « ناشفة معصصة » يصنع جسمها خطوطا ذات زوايا حادة Angular ، بل كل جسمها أقواس في أقواس !

ولكى تزداد تقديرا لهذه الصورة تحتاج الى أن تتذكر ان القميص العربى القديم كان فى بساطة صنعه مستقيم القد ، فلم يكونوا يعرفون بعد كيف يصنعونه من أقسام مختلفة ينسجم كل منها اتسجاما تاما مع حجم كل جزء من أجزاء الجسم ، من صدر وبطن وظهر وعجيزة ، أى انه

كان قريبا من « مودة الشوال » التي كانت شائعة بين نساء عصرنا من سنوات قليلات . ومثل هذا القميص يكون متهدلا لا تشكيل فيه اذا لبسته امرأة لا يتميز جسمها بالصفات التي صورها علقمة ، أما اذا كانت ناهدة الثديين ممثلة الردفين فان منظره يكون بديعا حقا . لأن بساطة قده يشكلها تكوين جسمها ذو الأقواس فيلغى هذه البساطة ويزيل تهدلها ، ومغزى هذا انه لا يصلح الا لقليلات من النساء اللاتي يستطعن أن يملأنه ويشكلنه ، كما قد تتذكر اذا كنت تتذكر الوقت الذي شاعت فيه تلك المودة فكانت قبيحة منفرة على معظم من هرعن لاطاعتها . والآن ربما نزهاد تقديرا لهذه الرواية التي يرويها الشرح القديم تعليقا على هذا البيت : « وقيل لبعض العرب : صف لنا النساء . فقال : خذا بيضاء جعدة لا يصيب قميصها منها اذا قامت الا مشاشة منكبيها وحلمتي ثدييها ورائفتي أليتيها » (١) . وهى نفس الصورة التي نظمها عمر بن أبي ربيعة في بيته :

أبت الروادف والثدى لقمصها مس البطون وأن تمس ظهورا

لكن أين هذا النظم البارد الركيك من التعبير الدقيق الذكى الموجز الذى يستحث الخيال « صفر الوشاحين ملء الدرع » .

صحيح ان الذوق الحديث وان أعجب بصفة التقوس التي صورها علقمة (كما ترى من صور فانتات هوليوود التي تنشرها مجلاتنا المصورة ، وصحفنا اليومية أيضا) لا يعجب بالضخامة الزائدة التي أحبها علقمة وأحبها العرب القدامى معه لما فى داخل تلك الأقواس (٢) .

(١) المشاشة = رأس العظم . الرانفة = الطرف الأسفل للألية .

(٢) انظر وصفنا لمدى تلك الضخامة فى كتابنا « ثقافة الناقد

الأدبى » ص ٢٢٧ - ٢٢٩ .

لكن هنا ينبغي ألا يحكم على ذوقهم القديم بالذوق السائد في أيامنا . ولنتذكر على أى حال ان كثيرين من رجالنا في قرانا وبوادينا لا يزالون مغرمين بذلك الذوق العتيق الذى يزداد بالمرأة افتتانا كلما ازدادت سمته . ولنتذكر أيضا ان ذلك الذوق كان له هو الآخر أصله المادى . فقد كان معظم نساء البادية للفقير السائد هزيلات عجفاوات ، فسمته احداهن تدل على غناها وتنعمها ، كما يصرح الشعراء أنفسهم أحيانا ، وفى ذكر علقمة للوشاحين الثمينين اشارة ضمنية الى هذا الغنى .

هذا قوله « صفر الوشاحين ملء الدرع » . ونستطيع الآن أن نفهم ما فيه من لطف الایجاز ودقة الاشارة ، فهو لم يذكر من الجسم مواضع معينة بأسمائها بل ذكر ما يلبس فوقها وترك لنا استنباطها ، وقد اضطررنا نحن فى شرحه أن تفصل ما أوجز . أما فى سائر البيت فان علقمة ينتقل — للمرة الأولى فى نسيبه — من مجرد الوصف الحسى الى شىء من الوصف المعنوى . صحيح ان قوله « خرعبة » معناه ناعمة لينة الملمس ، وهذا لا يزال وصفا حسيا ، لكنه يعنى به انها على ضخامتها وسمتها التى وصف ليست جهمة ولا غليظة الطبع ، بل هى رقيقة خفيفة لينة الطبع كالعود الضعيف . ويزيد هذا جلاء بتشبيهها بالغزال الذى يربى فى البيوت ، وهذا يكون أكثر استئناسا وليونة ورقة وطاعة من الغزال الوحشى ، اذ يحيطه نساء البيت بالرعاية والتدليل ويعطينه أحسن الطعام ، فمحبوبته أيضا لها من غناها خدم وحشم يعينون بطاقتها ويحتفلن بما تريد ، فهذا التنعم المادى يكون له أثر فى رقتها النفسية .

* * *

فلنتقل مع علقمة من نسيبه الذى أدى به واجبه التقليدى ، الى
فنه الجديد الذى يعنى به عناية فائقة ، وهو وصفه لناقته فى أبيات
أربعة سيبلغ فيها تمام الاجادة . ولننظر أولا فى طريقة هذا الانتقال :

هل تُلْحِقَنِي بِأُخْرَى الْحَى إِذْ شَحِطُوا جُلْدِيَّةٌ كَأُتَانِ الضَّخْلِ عَلَيْكُمْ

هذا هو الانتقال الذى اهتدى اليه الشعراء القدماء وتعاوروه
ورأوا فيه تخلصا حسنا من فن النسيب الى ما يليه من الفنون . يشتد
بالشاعر حزنه وألمه على فراق أحبته فلا يرى منجاة منهما الا أن يعلو
ظهر ناقته فيسرع عليها ، اما الى اللحاق بتلك القبيلة المهاجرة ، واما الى
الفرار من الديار المهجورة التى هاجت عليه تلك الذكرى الأليمة . وعلى
كلا الزعيمين يتيح له هذا التخلص أن ينتقل الى وصف ناقته وأسفاره
على هذه الناقة ثم الى التحدث عن ممدوحه الذى يريد مدحه أو أعدائه
الذين يريد أن يهجوهم أو فخره الذى يريد أن يفخره بقومه أو بنفسه .
ونحن لا ننهى ان هذا التخلص يكون أحيانا سلسا منسجما قريبا الى
الاقناع ، ولكنه كثيرا ما يصدمننا بفجاجته وكان خيرا للشاعر فى نظرنا
لو لم يتوسل به . ولعلك تذكر ان الحادثة لم يلجأ اليه بل آثر أن ينتقل
من غزله الى فخره مباشرة ، مكتفيا بتوجيه خطابه الى نفس المحبوبة .
وعلقمة على أى حال أبعدهم عن أن يقنعنا بصدق تخلصه هذا ، لأنه منذ
بيتين فقط قد أعلن لنا يأسه من لقاء محبوبته وعزمه على الاقلاع عن
ذكرها ، فكيف يأتى الآن فيحاول أن يلحق بقبيلتها التى شحطت أى
بعدت ، وبأخرى الحى وهى الفرقة الأخيرة فى القافلة المسافرة ، وكانت
تشمل النساء فى هوداجهن .

لكن ندع تخلصه مهما يكن من اقناعه أو فجاجته ، وننظر فى فنه

الجديد في ذاته ، مكررين جهد التعاطف معه عسانا أن نكون أقدر على مشاركته عاطفته في هذا الفن الجديد . والحق أننا ان كنا لم نصب نجاحا كبيرا في التعاطف معه في نسيبه ، فإن الأمر يختلف جدا في موقفنا من وصفه لناقته ، لأننا سنقتنع اقتناعا تاما بصدقه وحرارة اخلاصه في هذا الوصف ، بل لعلنا سننتهي الى أن هذا الشاعر الجاهلي اهتم بناقته وأحبها بأكثر مما ظفرت به محبوبته سلمى من الحب والاهتمام !

الا أننا قبل أن نمضي في قراءة هذا الوصف نذكر قارئنا بما قلناه سابقا من ان الشاعر — نعني بالطبع الصادق الشاعرية ، لا المتكلف ولا المتظرف — لا يصف شيئا البتة لمجرد الوصف التقريرى . فهو ليس عالما محايدا ، وليس مصورا فوتوغرافيا يكتفى بنقل الحقيقة وتسجيلها أو اضافة « رتوش » سطحية اليها . بل هو دائما « شاعر » يشعر بعاطفة معينة نحو الشيء الذى يصفه ، حبا أو كرها ، اكبارا أو احتقارا ، اطمئنانا أو توجسا ، وما الى ذلك من أصناف العواطف الانسانية التى لا نهاية لتعددتها وتداخلها وتعقدتها . وليس جهد أدائه الفنى في المحل الأول الا محاولة منه لنقل هذه العاطفة الى ملتحقى فنه واعدائه بعدواها .

حقا انه يجد لذة خاصة في اتقان وصفه لما يصف . لكنه لا يتجه أساسا الى وصف شيء الا اذا أثار هذا الشيء عاطفته الشخصية نوعا ما من الاثارة . وهذه العاطفة الشخصية هى التى ستحدد موقفه من الشيء الموصوف وهى التى ستملى عليه طريقته الفنية الخاصة في اختيار الألفاظ وتشكيل الأشكال وصياغة الايقاع والنغم . وليس « الاتقان الفنى » فى حقيقته الا مدى قدرته فى أداء عاطفته وحملها الى ملتحقى فنه . لذلك ينبغى أن يكون همنا الأكبر فى قراءة شعره ومفتاحنا الأعظم الى تمييز فنه وتقديره ، هو أن نميز تلك العاطفة ونفهمها ، ثم نخلص من التمييز

والتفهم الى جهد التعاطف القوى . فان لم تفعل فما أحسنًا قراءة الشعر
وما أحسنًا الاستفادة منه في شحذ حساسيتنا وتوسيع خيالنا وتنمية
مقدرتنا على التجاوب الرحيم مع تجارب الانسانية .

حقا ان هذا الواجب تقوم دونه عقبات كبار نحاول شرحها وتوضيح
الطريق الى تذليلها في كتابنا هذا ، وحقا ان هذه العقبات تهزمننا أحيانا
كما فعلت بعض آيات علقمة في نسيبه ، وكما فعل فخر الحادرة بقبيلته .
لكن هذه الهزيمة ينبغي الا تحملنا على اليأس ، بل يجب أن تزيد من
تصميمنا على جهد المشاركة العاطفية . والحق ان شعراءنا القدامى
لو فتحنا لهم قلوبنا وزودنا عقولنا بالزاد الفكرى اللازم لفهمهم وتقديرهم
لراعونا بمدى قدرتهم على سكب عواطفهم على ما يتناولون من التجارب
والأشخاص والأشياء . الأمر الذى يشهد لهم في فطرتهم البدوية وبرغم
ثقافتهم المحدودة بعظم حساسيتهم وارهاف مشاعرهم وغنى انفعالهم
وقوة استجابتهم للحياة . بل تزيد فندعى انهم في هذه القدرات قد بلغوا
درجة لا تزال كثرتنا الغالبة في يومنا هذا متخلفة عن اللحاق بها على
الرغم من تفوقنا الفكرى والحضارى عليهم . ولعل من أسباب تخلفنا
هذا اننا لم نستفد استفادة كافية من جولاتهم الفنية الرائدة في الحياة
انعاطفية والذوقية حتى نبني عليها مزيدا من الكشف لجنبات الروح
الانسانية ، وأن ما استفدناه في هذا المجال من الثقافة الأوربية ظل أكثره
عقيما لأنه لم يتزاوج تزواجا حيا مخصبا مع روائع تراثنا القديم . وما من
أمة تستطيع أن تؤسس ثقافتها الحديثة على مجرد الأخذ من ثقافة أجنبية
مهما تكن هذه غنية في ذاتها . بل لابد لها من أن تقرنها بعناصر كينوتتها
القومية العريقة لكي تولد من هذا القران الحى نتاجا جديدا تكتب به
الى محصول الثقافة الانسانية العامة .

فإن عجب القارىء لدعوانا أن شعراءنا القدامى بلغوا من قدرة
التجاوب الحساس مدى تقصر عنه كثرتنا الغالبة ، فإنا نذكره بما قاله
زهير عن الضفادع في وصفه للسانية (انظر الفصل الرابع من هذا
الكتاب) . فقد رأينا كيف تعاطف هذا الشاعر الجاهلى مع ذلك الحيوان
الذى يراه أكثرنا قبيحا بشع الخلقة منفر الصوت . لكن الشاعر الجاهلى
رأى فيه جماعا لنشوة الحياة كلها اذ راقب فرحه بدفعات الماء الغزير
وتتبع قفزه اللامى كالصبيان اذ يتلاعبون وانصت لضجيج الصاحب
يعبر به عن منتهى نشاطه وسعادته وحيويته .

والآيات الأربعة التالية لعلقة في وصف ناقته مثال جديد لمقدرة
الشاعر الجاهلى على سكب عاطفته على موضوعه المختار ، ولحاجتنا الى
أن نبذل أقصى جهدنا المستطاع حتى ندخل في عالمه العاطفى المائج .
وهذه هى متبوعة بشرح لغوى .

١٤ - هل تُلْحِقَنِي بِأُخْرَى الْحَى إِذْ شَحَطُوا

جُلْدِيَّةٌ كَأَنَّ الضَّحْلَ عُلُكُومٌ

أُخْرَى الْحَى = الفرقة التى هى آخرهم (وفيها هوادج النساء) .
شَحَطُوا = بعدوا . جُلْدِيَّةٌ = شديدة صلبة . أَقَان الضَّحْلُ = الصخرة
يجرفها السيل فتبقى فى الماء ، شبه الناقة بها لصلابتها ، لأن الصخرة
إذا كانت فى الماء املأست (أى صارت ملساء) وصلبت . والضحل =
الماء القليل ، وفى شرح ديوان علقمة أنه الماء الكثير وهو دون الغمر .
عُلُكُومٌ = غليظة .

١٥ - كَأَنَّ غَسْلَةَ خِطْمِي بِمِشْفَرِهَا فِي الْخَدِّ مِنْهَا وَفِي اللَّحْيَيْنِ تَلْفِيمٌ

الغسلة = ما غسل به الرأس . الخطمى = نبات يغلونه فى الماء

الجار ثم يغتسلون به . المشفر = شفة الناقة . لحيها = منبت لحياتها .
تلغيم = صيغة تفعيل من اللغام ، وهو زبد تخلطه خضرة مما رعت .
ولغم الجمل كمنع رمى بلغامه لزبدته .

١٦ - بِمَثَلِهَا تُقَطَّعُ الْمُؤَمَّةُ عَنْ عُرْضٍ

إذا تبغّم في ظلمائه البوم

المومة = الفلاة ، وهي الصحراء لا ماء فيها . عن عرض = أى
يعترضها أى يعتسفها يسير فيها على غير قصد . تبغّم = صوت صوتا
مختلسا .

١٧ - تُلَاحِظُ السَّوْطَ شَرْرًا وَهِيَ ضَامِرَةٌ

كما تَوَجَّسَ طَاوِي الكَشْحِ مَوْشُومٌ

الشزر = النظر بمؤخرة العين من حدثها . ضامرة = لا ترغو من
ضجر ولا تجتر وهي عاضة على أنيابها . توجس = تسمع . طاوى
الكشح = ضامر الخاصرتين ، وهو يعنى ثورا وحشيا . موشوم =
في قوائمه خطوط سود .

ماذا نرى في هذه الآيات اذا اقتصرنا على مثل هذا الشرح اللغوى ؟
وهل يساعدنا هذا الشرح في ذاته على فهمها فهما حقيقيا ؟ بل هى لا تزال
برغمه تبدو لنا حوشية الألفاظ صعبة التراكيب جافية الأسلوب . وهنا
يقوم خطر كبير ؛ أن نعتقد اننا اذا شرحناها شرحا لفظيا فهمنا منه معانيها
اللغوية فقد أدينا كل واجبنا نحوها . وهذا هو البلاء الأكبر فى معظم
تعليمنا المدرسى ، بل هذا هو النقص الأعظم فى الشروح القديمة التى
وصلت إلينا والتى تقتصر فى أغلبها على الشرح اللغوى والنقاش النحوى

والصرفي . فان اقتصرنا على هذا العمل اللغوي الصرف فهل يحق لنا أن نقول اننا درسنا هذه الأبيات أو درّسناها لمتعلمينا تدرّيسا يقربها اليهم ويحببها في قلوبهم ويفتح لهم النافذة الى آفاقها العاطفية الزاخرة ؟ !نظر مثلا في البيت الأول من هذه الأبيات الأربعة . لا شك انه يحتوى على ألفاظ عسرة . لكن المفتاح الى فهمه وتقديره تقديرا مصيبا هو أن ندرك أن هذا الشاعر لم يستعمل هذه الألفاظ العسرة لأنه جاهل بدوى خشن جلف . بل لأنه يصور صورة قوية شديدة فيتخذ لها ألفاظا تحكيها حكاية أونوماتوبية . فما نحسب هذه الألفاظ شديدة علينا وحدنا ، بل نظنها كانت شديدة على معاصري الشاعر أنفسهم . والشاعر يعتمد الاتيان بها لتوافق مضمون بيته . فهو يقصد قصدا أن يضخم من جرسه ويفخم من موسيقاه ، وضخامته وفخامته هاتان ليستا زائفتين كالطبل الأجوف ، بل هما صادقتان فنيا مقبولتان ذوقيا لأنهما تنسجمان انسجاما عضويا مع محتواهما . فمحتواهما ضخم فخم ، وما كان يستطيع أن يؤديه أداء فنيا صادقا بدونهما .

بل هو قد بدأ محاولته هذه في شطره الأول ، فألحق نون التوكيد الثقيلة بالفعل « تلحقني » ، واستعمل « شحطوا » بدل « بعدوا » العادية . لأنه لفظ أكبر جشة . ومن الطريف أن تلاحظ ان القرآن الكريم لا يستعمل هذا اللفظ ويستعمل « بعد » دائما ، والقرآن كما نعرف يجانب في أغلب استعمالاته الألفاظ العسرة ويتخير أسهل الألفاظ وأقلها غلظة . ثم يزداد تقديرنا لعسرة الألفاظ التي اختارها الشاعر حين تتبّع موادها في معاجم اللغة ، فنذكر ان « الجلذية » لفظ وضعه أهل اللغة ليحكى بجرسه القوى معناه القوى ، ونرى هذا في مشتقاته الأخرى . فالجلذاء بكسر الجيم الأرض الغليظة . والجلوذ بكسر الجيم

وتشديد اللام المفتوحة الغليظ الشديد . ثم تأتي الضاد المشددة في « الضحل » فتردد هذه الغلظة ، والضاد صوت غليظ يصدر من جانب الفم مع الأضراس الطواحن الثلاث ، وهى من أصعب الحروف العربية نطقا ، بل كان نطقها صعبا على بعض القبائل العربية أنفسهم . ثم تأتي الحاء الساكنة في « الضحل » تردد الجشّة التى سمعناها في « شحطوا » . وأخيرا تأتي « علكوم » التى تسمى بجرسها وإيقاعها الى الغلظة والشدة ، ونزداد بهذا بصرا حين ننظر فى الأصل الثلاثى « علك » للمادة الرباعية « علكم » ، وأغلب الكلمات الرباعية فى اللغة لها كما نعلم أصل ثلاثى زيد عليه حرف لتقوية المعنى أو الزيادة فيه . فالفعل علكه معناه مضغه ولجلجه (أى حركه فى شدقيه) . وعلك اللجام حركه فى فمه وعلك ناييه حرق أحدهما بالآخر فحدث صوت . وطعام عالك وعلك متين المضغة . والعلك بكسر العين صمغ الصنوبر والأرزة والفسق والسرو وأشجار أخرى . وعلك القربة تعليكا أجاد دبغها . وعلك يديه على ماله شدهما بخلا . والعلكة بفتح فكسر شقشقة الجمل عند الهدير . والعلكات الأنياب الشداد . واعتلك الشعر كثر واجتمع . والعلكة الناقة السمينه الحسنه .

كل هذه الاستعمالات سردناها حتى تعييننا على أن نستمع فى هذا اللفظ الى الجرس الذى كان القدامى يسمعون فيه ، ونستدعى المعانى التى كانوا يقرنونها به ، بل نتذوق « الطعم » الذى كانوا يجدونه فى أفواههم حين ينطقون به ، وهو كما اتضح لنا طعم شديد مر يملأ الفم ويحرك عضلاته حركة شديدة .

لعل هذا كله يقنعنا بصحة ما ادعينا من قبل ، من أن شدة هذا البيت

لا تأتي من جفاوة قائله ، بل هي شدة متعمدة يصور بها قوة ناقته ، كما
نفعل نحن الى الآن برغم تحضرنا وترققنا اذا أردنا أن نحكى معنى صلبا
قويا . فالشاعر القديم يملأ فمه بهذه الألفاظ الشديدة ليرسم بها صورته
المقصودة ، كما نملأ نحن أفواهنا حين نصف جسما ضخما فنقول بلهجتنا
الدارجة انه « مجلّبط » أو « مبغلط » . وواجب معلم الأدب حين يشرح
هذا البيت لتلامذته ليس أن يعتذر لهم عن جفاوته ، بل أن يقنعهم
بالحقيقة التي شرحناها وأن يلفتهم الى انهم هم أنفسهم يلجأون الى نفس
الانوماتوية حين يعبرون عن معنى مشابه . أما ان ظن أحد أن العربية
لأصلها البدوى الخشن تختص بهذه الألفاظ والتراكيب الضخمة فما أكبر
خطأه . فهذه هي الانجليزية تحتشد بألفاظ لا تقل شدة وغلظة حين تكون
لها معان تستدعى هذه الصفة . وهذا شكسبير شاعرها الأعظم تتخلل
شعره تراكيب لا تقل ضخامة حين يحتاج مضمونها الى ضخامة الجرس .
وانما نلوم المتشدين الذين يتحرون الضخامة لذاتها وان لم تتطلبها
مضمونهم ، ظانين ان الضخامة في ذاتها تدل على قوة امتلاكهم للغة .

لكن هذا المعلم لن يتم له اقناع تلامذته وانغراؤهم بتقبل البيت
اذا لم يتجاوز هذا كله الى فتح قلوبهم أمام العاطفة القوية التي يحملها .
فهذا البيت لا يسجل مجرد حقيقة وصفية ، بل هو ينفس عن انفعال قوى
يحملة الشاعر نحو ناقته ، هذا التابع المطيع والرفيق الأمين الذي يصحبه
في أسفاره المجهدة ، والذي تتوقف عليه حياته ومجرد بقائه في ظروف
الصحراء القاسية . وهذا الاتفعال هو الاعجاب القوى والزهو العظيم
بمدى صلابه ناقته وقوتها . وهو انفعال يتفجر تفجرا في الألفاظ التي
استعملها ، فلا جدوى من قراءة هذه الألفاظ ان لم ننطق بها بمثل
الاعجاب والزهو الذي فاض به قلب الشاعر وهو يتفوه بها . وأنت تكاد

تراه وهو ينطق بجرسه الفخم وقد ضم أصابعه فى راحة يده وهزها فى قبضة قوية يريك بها متانة هذه الناقة ، أو كور يديه ليريك استدارة عضلاتها القوية .

وعلى معلم الأدب حين يقدم مثل هذا البيت الى تلامذته أن يذكرهم بتجربة مماثلة يستطيعون أن يفهموها من حياتهم الشخصية . كأن يصور لهم حالة أب يفخر بحجم وليده ، أو أخ يعجب من ضخامة أخيه الصغير ، فيكور يديه وشفتيه وهو يقول : « أما واد مبغلط مجلبظ ، يا هوه ! » بل ان تفهمنا للعاطفة التى اضطرب بها الشاعر ومحاولتنا تمثيلها تعيننا على أن نفهم فى ألفاظ الشعر القديم معانى لم يفهمها الشراح القدماء أو هم أهملوها . فحين يقولون ان صخرة الماء التى يجرفها السيل وتستقر فى الماء تصير ملساء صلبة فهم ينسون صفة أخرى هامة ، هى أنها تصير مستديرة ، ومن هنا ملاستها . لأن السيل حين يحطها من أعلى الجبل بدحرجها مرارا على حيود الجبل وتتوئاته فتبرى تتوئاتها ، ولا تستقر فى أسفل الجبل الا وقد استدارت وصقلت كأنها مرت على مدوس الصيقل (وهو المسن الحجري الذى يجلو به السيف) . ثم يتم الماء الذى تستقر فيه صقلها اذ يذيب الطبقة الهشة التى تعلوها فلا يبقى الا أساسها الصخرى الصلب .

فالشاعر بتشبيهه يصور امتلاء جسم الناقة بالعضل القوى المقتول الذى شد جلدها وملاه حتى خلا من كل غضون واسترخاء ، ثم هو بهذا يصور شيئا آخر : يصور لمعان جلدها المشدود الملىء بالصحة والقوة حين تنعكس عليه أشعة الشمس كما تلمع صخرة الماء المستديرة المصقولة فى الماء . والماء يضاعف من انعكاس الأشعة حين تترك الطبقة الجوية فتخترق الطبقة المائية وتتكرر فيها بتغير اتجاهها . فمعانى الصحة المتألقة

واللمعان الخاطف والأشعة المنعكسة يجب أن تضاف الى معانى الشدة والصلابة التى ذكرها الشراح القدامى ، وبهذا نحقق المعانى والاتصالات التى ثارت بالشاعر القديم فرمز اليها بلغته المكثفة المشحونة . وبهذا أيضا نفهم شيئا آخر لا سبيل الى فهمه اذا اقتصرنا على الشرح الذى يقدمه الشراح القدامى وتكتفى به معاجم اللغة ، وهو : لماذا سمى العرب تلك الصخرة المستقرة فى الماء « أتان الضحل » ؟ فالآن نفهم انهم بهذا التعبير شبهوا تلك الصخرة بالأتان الوحشية التى ترعى الربيع وتمرح وتلهو حتى يشتد جسمها وتستدير عضلاتها وتتفجر صحة وقوة وحيوية ، ثم تندفع بنشاط من أعلى الجبل لتستحم فى الماء المتجمع عند قدمه فيلمع جلدها المبتل المشدود . وسنزداد فهما لهذه الصورة حين ندرس قصة حمار الوحش فى فصلين قادمين . فاذا عدت الى تشبيه علقمة وجدته فى حقيقته تشبيها مركبا ، لأنه يشبه ناقته بصخرة الماء ، ويسمى هذه الصخرة تسمية تقوم على تشبيهها بالأتان الوحشية . ولا شك ان هذه الصور الثلاث المختلفة المتشابهة للناقة والصخرة والأتان كانت تتداعى الى مخيلة السامعين القدماء تداعيا سريعا متراكبا يزيد التصوير تكشيفا وشحنا .

أما البيت الثانى من هذه الأبيات الأربعة فمن خير الأمثلة على تقصير الشرح القديم فى الكشف عن غرض الشاعر ، وحاجتنا الى اكمال الشرح اللغوى بتشغيل تفكيرنا واستحثاث خيالنا وارهاف مشاركتنا العاطفية . والا فماذا نفهم من الشرح القديم وماذا نستفيد منه فى تعرف عاطفة الشاعر ؟ فان أردت أن تزداد فهما بالخطمى الذى يقوم عليه التشبيه ، ولجأت الى القاموس المحيط مثلا ، وجدته يقول : « نبات محلل منضج ملين نافع لعسر البول والحصى والنسا وقرحة الأمعاء والارتعاش ونضج

الجراحات وتسكين الوجع ومع الخل للبهق ووجع الأسنان مضمضة ونهش الهوام وحرق النار ، وخلط بزره بالماء أو سحق أصله يجمدانه ، ولعابه المستخرج بالماء الحار ينفع المرأة العقيم والمقعد . ومن هذا نفهم انه أحد النباتات التي كان العرب يتداوون بها ويجدون فيها منافع طبية شتى . ولكن ماذا يقصد علقمة بتشبيهه ووصفه ؟

انك اذا اكتفيت بهذا الشرح اللغوى خيل اليك ان الشاعر لا يزيد على الوصف المادى لصورة حسية وتسجيلها تسجيلا فوتوغرافيا . وانه لم يستخدم تشبيه الخطمى الا ليؤكد اللون الأخضر الذى كسا فم الناقة ووجهها من رعيها للبقل ، لأننا نفهم بسهولة من تشبيه الشاعر وشرح المعاجم ان نبات الخطمى لا بد أن السائل المستخرج منه كان أشد ثخانة ولزوجا وأقوى اخضرارا من السائل الذى يعتصر من البقل العادى ، والا لم يكن داع لأن يشبه علقمة الزبد الذى يكسو فمها ووجهها بغسلة الخطمى . ولكن هل هذا هو كل ما يقصده الشاعر ؟ وما علاقته بما كان يصفه فى بيته الماضى من قوة ناقتة وصحتها ؟

بل هو يريد أن يقول ان ناقتى هذه التى وصفت متانتها وصحتها . ناقة شرهة آكل قوية الشهية عظيمة الجشع . فهى تلتهم طعامها الأخضر وتطحنه طحنا بأسنانها بنهم كبير وتلوكه بلسانها وشفتيها وشذقيها بتلذذ عظيم . وهى تحشو به فمها بشراهة مخيفة حتى يسيل لعابها الغليظ ممتزجا بالعصارة الخضراء ، يسيل من مشفرها ويتدفق من شذقيها فيلوث خدها كله ثم ينحدر على وجهها حتى يصل الى لحيها فيتعلق بهما لكثافته ولزجه . والصورة التى يؤديها البيت نشهد مثلها فى الابل التى نربّيها فى قرانا المصرية حين يأتى موسم البرسيم ، هذا الزرع النضر الطرى الذى تشتهيه حيواننا اشتها كبيرا وتتلذذ به تلذذا

عظيما ، فترى الجمل وقد ملأ فمه بما خضم من البرسيم الشهى يلوكه
ثم ينفخ نفخة قوية في شدة تلذذه وسعادته ، هذه النفخة التي نسميها
« يضرب بالقلة أو بالجلة » ، فيتدفق من شذقيه زبد أخضر لزج يكتسى
به وجهه .

لكن بأي عاطفة نحو ناقته يقول هذا ؟ هو يقوله باعجاب كبير
بناقته ، وفخر قوى بصحتها المزدهرة ، وشهيتها المكتملة ، وسرور يهزه
حين يشاهد هذا المنظر ويرقب مدى استمتاع ناقته بما هي فيه من خير
وبركة ، وشكران عميق أن قد تمكن من أن يوفر لناقته الحسبية هذه
الرعى الخصيب ، وهو مالم يكونوا يستطيعونه في معظم فصول
السنة . ويقول أيضا وهو يضحك من فرط جشعها وشدة نهمها وتلوث
وجهها كله تلوثا تاما بهذا اللعاب الغليظ دون أن تعباً أو تهتم . وما نخاله
الا قد صاح بها ضاحكا متفكها : ما هذا الجشع أيتها الشيطانة ! فرمقته
بمؤخر عينها غير مكترثة ثم مضت في التهامها النهم . ولكنه ضحك
ممزوج بالحب والاعجاب والزهو العالي بناقته القوية المكتملة الصحة
والمشاركة العاطفية القوية لتلذذها وسعادتتها . ونلاحظ في هذا المجال
ان الخطمى كان يجلب لهم ما يعتقدون من البرء والصحة والمداواة .
فهو يأمل أن يكون في هذه الأكلة الشهية التي تستمتع بها ناقته ما يزيدها
صحة وقوة وازدهارا .

هل نظرت يوما الى طفلك الصغير وهو يلتهم آكلة لذيذة من « الفتنة
والملوخية » مطلقا لشهيته العنان ، يحشو فمه خشوا ويعب السائل.
الليذ عبا ، دون أن يأخذ نفسه بما كنت تعلمه من آداب المائدة .
و « اتيكيت » الطعام ، فالصبغة الخضراء اللزجة تلوث لا فمه وحده
بل وجهه كله وتقطر على عنقه وصدره ممتزجة بلعابه الجشع ؟ فان

اقتربت منه محاولا أن تدعوه الى أن يخفف من جشعه ويأكل بأدب ونظافة رفع رأسه من الطبق والسلطانية ونظر اليك برهة بوجهه المخضر نظرة غير مكترثة وعاد فأقبل على طعامه اللذيذ بنفس الشراهة وشفته تتلمظان وعيناه الصغيرتان تجحظان من قوة تلذذه ؟ وهل تذكر مشاعرك ازاء هذا المنظر لطفلك الحبيب وسعادتك الكبرى اذ ترقب تلذذه وزهوك القوى بصحته وشهيته ، ثم انفجارك بالضحك الشديد من منظره الملوث ؟

هكذا كان ذلك الشاعر الجاهلي حين وقف يراقب ناقته ضاحكا مقهقها مسرورا معجبا فخورا مشاركا لتلذذها المادي بتلذذ عاطفي متيمنا بصحتها وتمام قوتها . وهو يضمن بيته هذه الانفعالات المتعددة كلها جميعا ويؤديها أداء فنيا صحيحا بوسيلته الشعرية لا تنعيم الايقاع والجرس . فأنصت الآن الى جرس الحروف وايقاع المقاطع تجد البيت يكاد ينطق بمضمونه . تكاد تسمى فكى الناقة وهما يخضمان الطعام ويلوكانه في فمها ، وتكاد تسمع صوت لعابها يرغو ويزبد ويفيض ويتحدر على وجهها . تدبر تتالى الحروف وبخاصة الغين والتاء والخاء والطاء واللام والحاء . وتأمل وضعها في مواضعها من الايقاع ، وانصت الى مادة « لغم » وكرر النطق بها بضع مرات لترى كيف تحكى صوت اللعاب الغليظ وهو يجول في الأشداق ويرغو في الفم ويتفجر من الشفتين . فاذا استعرنا طريقة العلامة اللغوي القديم ابن جنى في تحليل الألفاظ وتعليل حروفها (انظر الفصل الثانى) ، قلنا ان الغين تتوسط المادة لتصور الرغاء الذى يملأ الفم ، واللام تسبقها لتحركه فى الفم تحريك اللسان ، والميم تختتم الكلمة لتمثل انضمام الشفتين لاغلاق الفم ثم انفراجهما للسماح للعاب الدائر بالخروج . ثم تذكر الآن فعلنا العامى

« لغمط » واسم المفعول منه « ملغمط » تجدك مقتنعا بأن كلمتنا العامية ترجع الى ذلك الأصل العربى القديم « لغم » وتضيف اليه طاء لتزيده « لغمطة » . أفلا يساعدك هذا على أن ترى وجه ناقة علقمة « الملغمط » بالزبد الأخضر كما نرى وجه طفلنا « الملغمط » بالملوخية ؟ أعد الآن قراءة هذا البيت المطرب — نعى القراءة الجاهرة المسموعة ! — رابطا بين مضمونه ولفظه ، مستحضرا صورته ، مستبغيا ما يموج به من الاثعالات التى شرحناها وباذلا أقوى جهدك فى مشاركتها ومجاوبتها وأنت تنطق بأصواته وتوقع حركاته وسكناته ومداته .

افتخر علقمة فى بيته الماضيين بقوة ناقتة وصلابتها ، وبريقها وصحتها ، وشهيتها وشراحتها ، ولكن لم فخره هذا ؟ يأتى الآن فى بيته الثالث فيطلعنا على سبب هذا الفخر ، ويدلل لنا على انها تستحق كل هذا الاعجاب والزهو وتستحق كل هذا الطعام الوفير الذى يمكنها منه . ولا يبخل عليها به . فهو يفخر بمقدرتها الكاملة على اجتياز الفلوات الخالية التى لا ماء فيها ، واستطاعة راكبها أن يثق فيها ثقة تامة . فهى لن تخذله بضعف ولن تخالف أمره بعصيان . ولولا ثقته بصبرها وتحملها للعطش الطويل والسفر المنهك لما جازف بقطع المومة . بل يبلغ من تمام ثقته بها انه لا يقطع بها المومة فحسب ، بل هو يقطعها « عن عرض » فما معنى هاتين الكلمتين ؟ يقول الشارح القديم « عن عرض أى يعترضها أى يعتسفها يسير فيها على غير قصد » . ولكن ما معنى هذا للقارىء . الحديث ؟ اننا لنخشى خشية كبيرة أن يخطئ هذا القارىء فهم عبارة « على غير قصد » التى يستعملها الشارح القديم .

هنا يجب أن نعرف ان معظم أسفار البدو فى الصحراء الواسعة الرحبة لا تسير كيفما اتفق ، بل هى تلتزم طرقا دقيقة حددتها تضاريس.

الأرض أى طبيعتها الطبوغرافية ، وتوزيع آبار المياه وعيونها . لذلك تلتوى هذه الطرق وتتعرج وترتد الى الوراء ثم تستأنف الاتجاه الأصلي لكى تختار أرضا سهلة ، أو تتجنب جبالا حائزة أو وهادا مضنية ، ولكى تضمن التزود بالماء مرة كل بضعة أيام من الآبار المعروفة ، ولكى تضمن ألا تضل وتتيه فى الصحراء التى لا نهاية لها اذا لم تلتزم الطريق النهج الذى عبده أقدام الابل من تتابع قوافلها عليه . وقد ينتج عن هذا ان المسافة التى تفصل بين مكاتين ولا تزيد على عشرات الأميال ، تبلغ فى حقيقة الرحلة مئات الأميال . ولكن هل يضطر شاعرنا الى التزام هذا النهج المطروق والقصد المأمون ؟ كلا ! فان ثقته بناقته وقوتها وصبرها وجلدها تجرئه على أن يقطع المسافة « بالعرض » متخذا أقصر خط الى غايته دون أن يقيد نفسه بطريق معلمة . فهو يعتسف الأرض غير عابىء بمصاعبها متجها الى غايته اتجاها مباشرا « كما يطير الغراب » حسب التعبير الانجليزى .

ليس هذا فحسب ، لا يقطع المومة هذا القطع الجرىء فى رائعة النهار المضىء فحسب ، بل يبلغ من ثقته بناقته انه يغامر بها فى القفار الموحشة فى الليل البهيم وظلامه المخيف حيث تكمن الأخطار وتتوارى المهالك ، وحيث يصوت اليوم صوته المختلس الذى قرنه العرب وقرته شعوب أخرى بالموت والخراب والوحشة والضياع . ولندكر هنا ان العرب القدامى — كسائر الشعوب فى نفس المرحلة البدوية — كانوا يرهبون الظلام لا مجرد رهبة مادية مما يخفى من الوحوش الكاسرة والعراquil المستترة ، بل يرهبونه أيضا رهبة روحية مما يتخيلون فيه من انطلاق القوى الخفية والنفاريت والجن والمخلوقات الأسطورية .

ومن هذا كله يتجلى لك أن هذا البيت مكون من أربع نبرات

متزايدة في الارتفاع متضاعفة في الزهو . يبدأها الشاعر من أول كلمة مفتخرا حين يقول « بمثلها » كما تقول نحن « آدى الناقة والا بلاش ! » . ثم يعلو بفخره حين يقول « تقطع المومة » مطيلا هذه الألف الممدودة حتى يسمح لسامعه ببرهة يستحضر فيها في خياله كل ما يقترن بالمومة من استلعاءات العطش والجهد والاضناء . ثم يزيد نبرة فخره ارتفاعا حين يصيح متحديا « عن عرض » ، وأنصت في هذا الى ترديد العين المروعة . ثم يبلغ أقصى ارتفاعه في شطره الثانى كله ، مضاعفا القيمة الصوتية للغين المشددة في الفعل « تبغم » ، مطيلا الألف الممدودة في « ظلماته » ، مرعدا صوته بكل ما يقترن بالظلام والبوم وتصويته للكره من خواطر الرعب والخطر والخراب والهلاك . وفي كلمته الأخيرة « البوم » يزم شفثيه ليركز في بائها الانفجارية وواوها الناعبة وميمها المكتومة ذات الغنة أقصى ما يستطيع من نعيب الفرع والهلاك .

ناقة قوية صلبة ، كاملة الصحة والنشاط عظيمة الشهية والنهم ، كبيرة الصبر على مشاق السفر يستطيع راكبها أن يأمنها أمنا تاما في أشده وعورة وأكبره خطورة . فلنأت الآن الى فخره الأخير في بيته الرابع بصفة أخرى جليلة في ناقتة ، لعلها منشأ كل تلك الخصال فيها . فاذا اتقنا فهم البيت فهما لا يقتصر على ما تقدمه الشروح اللغوية ، أدركنا الميزة العظمى لتلك الناقة وان لم يصرح بها الشاعر بلفظ صريح . وهى كرم أصلها وعق نسبها في عالم الابل . فهذه ناقة عريقة حرة كريمة ، لذلك تأبى أن يمسها السوط ، وما حاجتها الى السوط وهى تبذل آخر جهدها لمحض نجابة أصلها وكرم نسبها ؟ فهى تنظر اليه بمؤخر عينها نظرة مليئة بالغضب والاباء والكبرياء والكرامة ، كأنها تقول لصاحبها : ما كانت بك حاجة الى أن تحمل هذا السوط ! أياك أن تمس جلدى به !

وهى لكرمها هذا مهما تشتد مصاعب الرحلة لا تنطلق منها آهة واحدة من الشكوى أو الضجر ، بل تلقى المتاعب المتزايدة وهى ضامزة أى عاضة على أنيابها مطبقة فمها فى عزم وتعميم ، بل لا تحرك فمها ولا لمجرد الرغاء والاجترار وان يكن فى هذا تخفيف لما تقاسيه ، فهى تبقى فمها مطبقا بهذه الهيئة الحازمة المليئة بالاصرار .

ثم يشبهها فى الشطر الثانى من البيت بالثور الوحشى حين يتوجس هذا الثور ، أى حين ينصب أذنيه ويقلبهما ويرهف سمعه ليلتقط الصوت الخفى ، وهو يفعل هذا لأنه يخشى تعقب كلاب الصيد ، فهو فى أتم انتباهه وحذره وارهاف سمعه . فهكذا حذرهما من السوط واستماعها لصاحبها حتى تبادر باطاعة أقل صوت أو إشارة تصدر منه ، كيلا تسمح له بحجة لاستعمال السوط عليها ، لا خوفا من إيلايه ولكن إباء وكبرياء ، شأن كل حر كريم . فالعبد يقرع بالعصا والحر تكفيه الإشارة كما قال نازمهم . وعلقمة لم يذكر الثور الوحشى بالاسم بل اكتفى بوصفه على عادة الشعراء الجاهليين فى إيجازهم واعتمادهم على ذكاء سامعيهم ليعرفوا أى حيوان يقصدون (كما قال من قبل « دهماء » وعنى ناقة دهماء ، وقال « جلذية » وعنى ناقة جلذية ، وسيقول فى البيت القادم « خاضب » ويعنى ظليما خاضبا) . فوصف الثور بأنه طاوى الكشح أى ضامر الخاصرتين ، وبأنه موشوم أى فى قوائمه خطوط سود (والثور العربى فيما عدا هذه الخطوط أبيض اللون) .

فمعنى هذا التشبيه ان ناقتة على صلابتها التى وصفها من قبل حين قال « جلذية علكوم » تتميز بحدة عظيمة وذكاء مفراط وحساسية بالغة ، وما هذا الا من نجابة أصلها وعتقه ، فهى ليست بطيئة رد الفعل بليدة غبية متناقلة ، بل هى على طول الرحلة تبقى أذنيها المديتين محددتين

مرهفتى السمع متقلبتي تلتقطان أدق الأصوات وتلبيان تلبية عاجلة
أهون رغبة لراكبها . وهذا معنى لا تقدره تقديرا كاملا الا اذا ركبت
ناقة نجبية فعلوت ظهرها ونظرت الى رأسها من أعلى ، لا من أسفل
كما تنظر اليه عادة ، فتأملت فى أذنيها الصغيرتين وطرفيهما المديبين
وتدبرت انتصابهما وحدتهما ودقة التفاتهما . اذ ذاك يروعك ما تدل
عليه هاتان الأذنان من الحدة النفسية والذكاء والحساسية وقوة الانتباه ،
كما وصفهما طرفة فى معلقته اذ قال « مؤللتان — أى محددتان — تعرف
العتق فيهما » . واذ ذاك لا تعود تنظر الى الابل كأنها حيوان مسخيف
العقل أهوج كما صار معظم سكان المدن بيننا ينظرون اليها . واذ ذاك
تزداد اقترابا من تقدير هذا الحب العظيم والاعجاب العميق والزهو
القوى الذى أحس به ذلك الشاعر الجاهلى وهو ينظم هذا البيت .
وتتخيله وقد استوى على ظهر ناقته الكريمة وأطلق لها العنان معتزا
فخورا يستقبل عليها ريح الصحراء ويقدم بها على ما تخفيه الرحلة
من مغامرات .

وهكذا تدرك ان العرب القدامى لم يقصروا نظرتهم الأرستقراطية
على البشر ، بل طبقوها على الابل — وعلى الخيل أيضا — فأمنوا بأن
بعضها يتميز بطبيعة سلالة على الابل والخيل الأخرى . وهم قد
استعملوا نفس الصفات — العتق والكرم والنجابة والشرف والحرية —
لهذه الحيوان كما استعملوها للانسان . بل لعلمهم آمنوا بها فى الحيوان
قبل أن يؤمنوا بها فى الانسان ، ولعل ايمانهم هذا مشتق من ايمانهم
ذلك ، لأنهم شاهدوا ان بعض سلالات الابل والخيل تمتاز فعلا على
السلالات الأخرى ، ولم يهتدوا بعد الى أن الأمر فى الانسان مختلف ،
وهل نستطيع أن نلومهم على هذا ونحن فى عصرنا الحديث لم ندرك

الا منذ زمن قريب جدا ان الاختلافات العقلية والخلقية بين السلالات البشرية راجعة الى الظروف البيئية والأوضاع الاجتماعية والمراحل الثقافية لا الى التكوين السلالي (١) ؟

لكن نعود الى بيت علقمة لنعيد قراءة شطره الأول وننصت الى حكايته الرائعة بصوته لمعناه : « تلاحظ السوط شزرا وهي ضامزة » . تأمل في تتابع هذه الحروف النافرة : الظاء فالسين فالشين فالزاي فالضاد فالزاي . وكرر قراءته مرات لتسمع كيف يؤدي بهذه الحروف صوت الناقة الأبية الغاضبة التي ضمت فكيتها في عزم واصرار وصممت على ألا تطلق تأوها واحدا يدل على تعب أو شكوى . وأنصت في هذه الحروف الى أزيز أسنانها وصريف فكيتها . وتذكر قولنا « يجرز على أسنانه » واستمع في الفعل « يجرز » الى أزيز الزاي المشددة يحكى المعنى المراد . ثم عد الى الشطر الذى نظمته علقمة لترى في حروفه المتتابعة كيف بلغ حد الكمال فى تصوير المعنى بجرسه تصويرا عضويا حيا دقيق التفصيل . وأنا أذكر المرة الأولى التى قرأت فيها هذا البيت متبوعا بشرح مختصر . وقال الشرح ان « ضامزة » معناها لا ترغو من ضجر . فصحت قائلا : ان « ضامزة » بضادها وميمها وزايتها لا بد أن يكون معناها انها مطبقة فمها بشلة ، وان عدم الرغاء يأتى من هذا الاطباق الشديد الغاضب . وكم أسعدنى حين عدت الى الشرح القديم المطول والى معاجم اللغة أن أرى صحة المعنى الذى حزرته من جرس اللفظ ومن موضعه الذى جاء فيه من مضمون البيت وموسيقاه .

* * *

(١) انظر عرضنا لهذه الحقيقة فى الباب الثالث من كتابنا « ثقافة الناقد الأدبى » .

أيها القارئ الحديث : ربما تكون من ساكنى المدن الذين ابتعدت
بهم حياتهم الحضرية عن عيشة البادية وظروفها ومتاعبها ومفاخرها . وربما
كنت قبل قراءتك لهذا الفصل ممن يستغربون الأبل ويستسخفون شكلها
ولا يقدرّون نجابتها وكرمها وذكاءها وحساسيتها . بل ربما تمضى عليك
الشهور الطوال لا ترى ناقة ولا جملا . فلو أقبل عليك متحدث يقص
عليك نبأ شاعر قديم حمل في قلبه ما رأينا من الحب والاعجاب والاعتزاز
والفخر نحو ناقته لضحكت ساخرا وآثرت أن تفخر بسيارتك الشفروليه
أو المرسيدس (دعك من الياجوار والكاديلاك !) وقمت تلمس بأناملك
جسمها المعدنى المصقول وتتأمل في هيكلها الانسيابى الرشيق وتتسمع
طنين موتورها القوى الجياش وتزهو بسرعتها الناقّة اذ تقطع بسهولة
وليونة وانسياب مائة وكذا كيلومترا فى الساعة . مفضلا هذا الحديث
على أخبار بلهاء عن حيوان عتيق خشن المركب أهوج الحركة يذكرك
بعصور الهجيرة وقرون الفقر والشظف والتأخر .

لكن هذا هو الشاعر الجاهلى علقمة بن عبدة التميمى ، الذى عاش
فى الصحراء العربية منذ ما يزيد على ألف وأربعمئة من السنين ، يصف
لك ناقته القوية المتينة ، ويريك بريقها وملاستها ، ويذكر لك سعادته
اذ يراقب صحتها وشهيتها ، ويعتز بجلدها على الأسفار وأمنها التام
فى المخاطر ، ويعجب اعجابا عميقا بنجابة أصلها وعظم ابائها وحسنة
ذكائها وفرط حساسيتها ، ويقدم لك هذا كله فى لفظ ينبض نبضانا
بفكره الجياش وانفعاله المهتز ، فيقدم اليك فرصة لتقدير شعره
ومشاركته عاطفته نحو ناقته ، ان اتهمزها واستغللتها الى أبعد مدى
تستطيعه وجدته يزيد حساسيتك الوجدانية شحذا ، وذوقك الجمالى
سعة ، وامكانياتك العاطفية عمقا وغنى ، ويزيد من مقدرتك على التجاوب

الرحيم مع تجارب الآخرين مهما تختلف عن تجاربك الفردية في يئتك
المحدودة . أو قل بعبارة واحدة انه يزيدك انسانية ، فانما يمايز نصيبنا
من الانسانية وتعلو طبقتنا فيها ويكمل استحقاقنا لأن نفخر ونعز
بالانتماء اليها على قدر درجتنا من تفهم اخواننا في الجنس البشرى
وقدرتنا على التعاطف معهم والمشاركة لهمومهم وأفراحهم كبيرها
وصغيرها والمجاوبة لتجاربهم وأزمانهم . والفن هو أدواتنا العظمى التى
اخترعناها نحن البشر لهذه الغاية . فان اقتنعت بهذا فلا حاجة بنا بعد
الى أن نحدثك حديثا قد يثقل عليك أو ترتاب فى صدق نيته عن واجب
الوطنية وأصول القومية العربية وفريضة التراث القومى .

الفصل التاسع

الحيوان الوحشى . الطبيعة

أربعة آيات أفرغ فيها علقمة كل عاطفته نحو ناقتة . أربعة آيات رائعة مثيرة ، محتشدة بانفعالات الاعجاب والتقدير ، والزهو والفخر ، والحب والسعادة ، والثقة والائتمان ، والزمانة المخلصة والمشاركة الوجدانية العميقة . فهل بالغنا حين قلنا انه يقنعنا بحبه لناقته أكثر مما يقنعنا بحبه لسلمى ؟

لكنها أربعة آيات فقط ، ضمنها علقمة ما يريد من انفعالاته بما رأينا من التكشيف والشحن . وقد انتهى مما يريد أن يقول الآن فى هذا الموضوع ، والشعراء الجاهليون اذا أتموا موضوعا أحبوا أن يتركوه سريعا الى غيره ، فالعجلة صفة أصيلة فيهم . وعلقمة يريد أن ينتقل من وصف الناقة الى موضوع لا يقل عنه بهجة وروعة ولا يقل عنه اثارة لمشاعره ، وهو أن يصف مشهدا حيا دافقا بالحركة من مشاهد الحياة فى الصحراء . ذلك هو مشهد الظليم أى ذكر النعام ، وقطاع من حياته « العائلية » . فكيف ينتقل من وصف الناقة ، ذلك الموضوع الذى كان منذ برهة وجيزة يستحوذ على عاطفته بكل ما رأينا من الصدق والعمق ، الى الموضوع الجديد الذى لا تقل عاطفته نحوه صدقا ولا عمقا ؟

الحل بسيط : أن يشبه ناقتة فى سرعة عدوها بهذا الظليم فى سرعة عدوه . وما ان يعرض له هذا التخلص الوجيه حتى يسرع الى اتخاذه ،

فيقول « كأنها خاضب » ، وبعد هذه الكلمة الواحدة « كأنها » بضميرها الذي يعود على الناقة ، ينسى المشبه نسيانا تاما ، ويستطرد في « التشبيه » في ثلاثة عشر بيتا كاملة . لكننا لا نظننا سننخدع الآن بهذا التشبيه المزعوم ، وسندرك من الأبيات الثلاثة عشر بتفصيلها الكبير بيتا بعد بيت ان المشبه به مقصود لذاته ، لا لبيان سرعة المشبه . فعلقمة عنده تجربة حية نابضة راقب فيها ذكر النعام مراقبة دقيقة ، وخلص الى أدق أسرار حياته « المنزلية » . وهو يريد أن يمتعنا ويثيرنا بهذه التجربة كما أمتعته وأثارته ، فعليها سيحبس الآن كل مقدراته الفكرية والعاطفية ، وقصوى اجادته الشعرية ، ليقدم لنا قطعة فنية من أدق ما نجد في الشعر الجاهلي ، بل هي تستحق أن تعد منخرة للشعر العربي كله .

وقبل أن نسوق أبياته نعطي خلاصة للقصة ، تساعد القارئ الحديث في تتبعه لأحداثها ، وتعاونه في التغلب على صعوباتها اللغوية . والقصة تتكون من خمسة فصول :

١ — يبدأ الفصل الأول من هذه القصة الممتعة والظليم في مرعى خصيب ، يزخر بالنبات الذي يحبه ويستسيغ طعمه ، وقد خلا له الجو ، فهو يأكل منه ما شاء من حب وورق ، في سعادة ومرح لا يكدرهما مكدر . وينتهز الشاعر هذا الفصل الأول لينعم النظر في بعض الصفات الجسمانية العجيبة لهذا المخلوق العجيب ، أطائر هو أم حيوان ؟

٢ — لكن السعادة لا تدوم لأحد ، فبينما الظليم في مرتعه يأكل ما لذ وطاب ، اذ بالجو يتغير ، فهاجت الرياح ، وكدر الغيم صفحة السماء ، وبدأ المطر يسقط رذاذا . فأدرك الظليم من خبرته الطويلة

بأحوال الصحراء ان هذه فذر عاصفة ممطرة من تلك العواطف المرعدة
المبرقة ذات السيل المدمر التي تحدث في الصحراء من آن لآن . خشى
الظليم أن تدركه هذه العاصفة في البرية الخالية بعيدا عن بيته الذي
يأوى اليه ، وتذكر ذكرى أخرى زادته فزعا وتلهفا أن يصل بيته بأسرع
ما يستطيع . تذكر أسرته العزيزة ، زوجته الحبيبة وأفراخه الصغار ،
وتذكر بنوع خاص بيضاته التي تركها في رعاية زوجته ، وعليه الآن أن
يحل محلها في احتضانها .

٣ — هنا لم يضع الظليم وقتا ، بل أسلم للريح ساقيه ، وانطلق
في عدو شديد متلاحق لا يبالي بتعبه ، موسعا من خطاه وقاذفا برجليه
الى الأمام ، محاولا أن يدرك بيته قبل حلول الظلام .

٤ — في آخر هذا العدو السريع المجهد نجح الظليم في الوصول الى
بيته قبل أن يتم اختفاء قرص الشمس في غروبها وراء الأفق . وصل الى
« بيت الزوجية » الذي فيه أسرته العزيزة وبيضاته النفيسة . لكنه لشدة
حذره ، وبرغم تشوقه ، لا يبادر بالدخول ، بل يطوف بالبيت مرتين ،
يتفرس في الأرض المحيطة به ليرى هل بها أثر لدخيل اقتحم بيته في
غيابه ، وكمن فيه ينتظر ايابه ، من سبع أو صياد بشرى .

٥ — اطمأن الظليم أن لا خطر يختبئ له في بيته ، فدخله مشتاقا
متلهفا ، وأوى الى أفراخه الصغار الضعاف ، وتهالك على بيضاته
المركومة ، وأخذ يناجي زوجته المحبة السعيدة بعودته ، وأخذت تجاوبه
مناجاته في انفعال شديد . وهكذا تنتهي القصة هذه النهاية السعيدة
كما بدأت بداية سعيدة ، بعد ما تخللها من الخوف والفرع والعدو
المضنى والحذر والتوجس .

القصة في ذاتها ممتعة طريفة ، ولكن الذي يهمنا هو أن نرى مدى نجاح الشاعر في أدائها أداءً فنياً بوسائل الشعر الصحيحة . وهذا سيحتاج منا إلى بذل مجهود في تفهم ألفاظه وتراكيبه ، خصوصاً لأن الشراح القدماء لم يحسنوا فهم بعضها ، وارتكبوا هنا — كما ارتكبوا في سائر أقسام هذه القصيدة البعيدة القدم — قلوا من الخطأ والتقصير . بل هم قد أساءوا ترتيب الأبيات نفسها ، الأمر الذي يدل على أنهم لم يعنوا بتتبع أحداث القصيدة المتتالية ، وحصروا اهتمامهم على تفسير كل بيت بمفرده ، وهذا في ذاته أضل شرحهم عن التفسير الصحيح أحياناً . فلننظر نحن في الأبيات بعد أن تتبع كلا منها بخلاصة شروحهم اللغوية ، مستغلين في هذا النظر مقدرات فنية وعلمية يتيحها لنا العصر الحديث لم تكن متوفرة لهم في العصر العباسي .

١٨ - كأنها خاضب زُئْرٌ قوادمه أجنى له باللوى شَرَى وتؤم

كأن الناقة في سرعتها هذا الظليم ، الخاضب = الذي قد رعى الربيع فاحمرت قوائمه وأطراف ريشه ، أو الذي يخضب في الشتاء وهو أن يحمر جلده وساقاه ويظهر عليه جلد أحمر ويكثر لحمه ويشتد عصبه ويعفو (أي يكثر ويطول) ريشه ، ولا تطلب الخيل الظليم إذا خضب في الشتاء ، فاذا قاظ (أي دخل في صميم الصيف) استرخى فانتثر ريشه وسمن بطنه فطلبتة الخيل . وقيل بل يخضب أيام الصفرية (وهي نبات في أول الخريف أو هي تولى الحر واقبال البرد) . وفي قول آخر : اخضب اخضرت له الأرض . زعر = قليلة الريش ، وقيل قد أسن (أي هرم) فتحاص (أي سقط) ريشه . القوادم = الريشات المتدمات في أول الجناح . أجنى = أدرك وبلغ أن يجتنى . اللوى =

منعطف الرمل . الشرى = شجر الحنظل والظليم يأكل حب الحنظل .
التنوم = شجر له ثمر مثل الشهدانج (القنب) وورقه ينحت (يسقط)
في الصيف ويرب (ينمو ويكثر) في الشتاء ، وقيل هو الشهدانج
البرى .

رأى القارىء ولا شك مدى اختلاف الشراح بل تخطبهم في شرح
الألفاظ وتحديد زمن القصة بين ربيع وشتاء وخريف . ومفتاحنا الى حل
مشاكلهم هو أن تتأمل في هذه الكلمة « خاضب » ، فهي أهم كلمة في
البيت ، بل هي المفتاح الى القصة كلها . فما معناها الصحيح ؟ نستطيع
أن نهمل رأى القائل بأن معناها اخضرت له الأرض ، فواضح ان
الشاعر يثبت صفة في الظليم نفسه . وهذه الصفة كما تقول سائر الشروح
هي احمرار يعلو قوائمه وأطراف ريشه ، أو يعلو جلده وساقيه ، أو يبدأ
كما تفهم من لسان العرب في مستدق ساقيه . ولكن نسأل : ما الذى
يجلب اليه هذا الاحمرار ؟ أهو مجرد أكله للنبات الكثير ؟ هنا تترك هذه
الشروح ونعود الى اللسان لنجده يقول ان الخاضب هو الظليم اذا اغتلم
(أى هاجت غلمته وهى شهوته الجنسية) ، ويضيف أن هذا خاص
بالذكر لا يعرض للأثني . وهنا نصيح : وجدناها ! (١) .

(١) يبسط لسان العرب في شرح الخضب رأيين مختلفين . أحدهما
أنه خضرة تكسو ساقيه من أكل النبات الأخضر أو تصبغ أطراف ريشه
من أكل الأنوار . والثانى أنه حمرة طبيعية تطرا على عنقه وصدره
وفخذه ، الجلد لا الريش ، وليست مجرد صبغة خضراء تصبغه
من أكل البقل أو النور . واحتج أصحاب هذا الرأى بأنه لو كان مجرد
صبغة لاختلف ألوانه على قدر ألوان النور والبقل بين صفرة وخضرة
وكانت الخضرة تكون أكثر لأن البقل أكثر من النور . وأصروا على أن
الخضب الذى يعرض للظليم هو حمرة شديدة لا خضرة ولا صفرة ، =

علقة اذن لم يصف أى ظليم ، بل اختار ظليما فى موسم الانتاج .
وهذا الاحمرار الذى علاه هو اذن من العلامات التى تحدث للذكور فى
كثير من أجناس الحيوان فى هذا الموسم وحده . ونحن نعرف من دراستنا
لعلم الحيوان نظائر كثيرة لهذا . فكثير من الذكور تكتسب جلودها بألوان
زاهية براقة فى موسم الانتاج لتستعملها فى اغراء الاناث ، ثم يصير
جلدها منطفئا باهت اللون بعد انتهاء الموسم . وكثير من الذكور مثل
الوعول تنبت لها القرون فى موسم الانتاج وحده حتى تستخدمها فى
صراع الذكور الأخرى للفوز بالاناث ، ثم تضمحل القرون وتسقط
عنها ولا تنبت مرة أخرى إلا فى موسم الانتاج التالى . وكثير من الطيور
لا يتلون ريشها بالألوان الزاهية إلا فى موسم الانتاج ، بل هى لا تطلق
صوتها بالغناء الشجى إلا فى هذا الموسم ، فيكون غناؤها نداء غزليا
الى الاناث ، ومناجاة لها ، أو اعلانا عن حقها فى المكان الذى اختارته
لها ولأسرتها ، وعزمها على الاستئثار به والدفاع عنه وحمايته من كل
طائر آخر .

والأمثلة كثيرة جدا . وموسم الانتاج لمعظم أجناس الحيوان يكون

= وأنه غريزة تعرض له فى زمن غلمته وحدها ولا علاقة لها بما يأكل،
والا لم يقتصر على الذكور دون الاناث . كما اعترضوا على أحد الأعراب
الذى قال ان هذه الحمرة تحدث للظليم من أكله الأساريع (وهى دود
يكون فى البقل) ، فردوا عليه بأنه لو كان هذا هو السبب لكان ما لم
يأكل الأساريع لا يعرض له الخضب ، وبأنه يعرض للداجنة فى البيوت
التي لا ترى اليسروع البتة ، وبأنه لا يعرض لاناثها . وحججهم هذه
لا تقاوم فى نظرنا ، ومنها نقطع بأن الخضب لون أحمر شديد الحمرة ،
وأنه يحدث للذكور النعام دون اناثها ، وأنه يحدث لها فى زمن غلمتها
وبسبب هذه الغلطة ولا علاقة له بما تأكل : وأنه لون طبيعى أو كما
يقولون غريزة وليس مجرد صبغة خارجية يصطبغ بها .

في الربيع ، وقد يكون في الخريف ، لكنه لا يكون في صميم الشتاء ولا الصيف . وبهذا نحدد زمن هذه القصة فنقول انه في آخر الشتاء وأول الربيع . أما لماذا اختار علقمة ظليما في موسم انتاجه فأمر لا يصعب علينا الآن فهمه . فهو يكون على أتم قوته وأشد نشاطه وأكبر عنفه وحدته ، ولقد أصاب ذلك الشارح القديم الذي وصف اشتداد عصبه وان الخيل نفسها لا تستطيع أن تدركه في هذا الموسم ، فان يكن قد جعل هذا في الشتاء فأغلب ظننا انه عنى آخر الشتاء وأول الربيع ، بدليل قوله انه اذا دخل في صميم الصيف زال هذا عنه . وهنا نتذكر الشروح الأخرى التي تضع زمن الخضب في الربيع .

في ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن نتابع فصول القصة ، فنفهم لماذا يضطرب هذا الاضطراب من أجل زوجته وأفراخه وبيضاته ، ولماذا يسرع هذا الاسراع في عدوه العنيف ، ونكون أكبر فهم لما سيعطينا الشاعر من تفاصيل دقيقة حين يدخل الظليم الى بيته ويكون منه ما يكون مع أفراخه وبيضه وأنثاه .

ولكن تتم نظرنا في البيت الأول ، فنلاحظ ان كلمة « خاضب » هي تذن كلمة قوية الشحن والاثارة ، يقرنها السامعون الخيرون بأحوال الصحراء بكل تلك المعاني المستدعاة من نشاط الظليم وسرعته ، وهياجه وحدته ، واشتداد عصبه وعرامة ذكوريته ، وهم بالطبع لم يكونوا يعرفون التعليل العلمي الذي نعرفه ، لكنهم من خبرتهم الطويلة تداعت هذه الأفكار والانفعالات الى ذاكرتهم تداعيا سريعا . والشاعر نفسه فيما يبدو قد تأمل في هذا اللون الأحمر البهيج الذي كسا الظليم فاتفعل به انفعالا قويا ، وأحس احساسا غريزيا حين رأى توهجه بتأجج النشاط الجنسي

فى هذا الحيوان ، فوقف أمام هذا اللون الأحمر مبهورا مستجيبا بأنهم
حيويته الشعرية .

تجد هذه الاستجابة أيضا فى الشطر الثانى من البيت ، حين يقول
ان هذا الظليم قد أجنى « له » الشرى والتنوم . وأهم كلمة فى هذا
الشطر هى أقصر كلمة فيه ، كلمة « له » ، يقولها علقمة بتعاطف كبير
مع الظليم ومشاركة قوية فى سعادته . فهذا النبات قد نضج له هو ، من
أجله هو وحده ، كأن الطبيعة قد استجابت لرغبته الخاصة فجادت له
بما أحب من النبات ، فأقرأها بنبرة قوية من المشاركة العاطفية .

لكن هذه المشاركة العاطفية على قوتها ممزوجة بقدر من التهكم
والتعجب من ذوق هذا المخلوق العجيب . فالنبات الذى يستسيغه ويتلذذ
بأكله مر شديد المرارة لذوق الآدميين . أما الحنظل فنعرف مرارته
ونضرب بها المثل ، وأما التنوم الذى لا نعرفه فتقول معاجم اللغة أن ورقه
يستعمل شربة لخراج الدود ، وأيضاً اذا رجعنا الى الشهداىج أو القنب
البرى الذى يشبهون ثمره به نجده يستعمل لعلاج مختلف الأمراض .
فنرجح أن يكون التنوم أيضاً بشع المذاق كما نعرف من كل شربة تستعمل
لهذا الغرض ، وان كان علينا أن نتذكر ان شرباتنا الحديثة التى نشتريها
من الصيدليات قد أضيف اليها ما يحلى طعمها ويخفف من مرارتها قليلاً
أو كثيراً . أما تلك الأشربة الصرف التى كانوا يتجرعونها للتداوى فلا بد
انها كانت فظيعة المرارة ، كما قد يتذكر بعضنا من طفولته المبكرة فى
قرية أو حلة .

اذا فهمنا هذا التهكم والتعجب استطعنا أيضاً أن نفهم العاطفة
الحقيقية من وراء قوله فى الشطر الأول « زعر قواده » . فلنتذكر أولاً
ما قلناه وكررناه مرارا من أن الشاعر لا يصف شيئاً لمجرد الوصف

والتسجيل ، بل لأن عاطفة معينة قد ثارت به نحو هذا الشيء . والعاطفة هنا هي التعجب من قلة ريش الظليم اذا قورن بضخامة جسمه . ونحن نعرف ان ريشه وجناحيه أيضا ليست بالطول الكافي لأن تمكنه من الطيران . فالشاعر الجاهلي يقف محتارا أمام هذا المخلوق العجيب ، أطائر هو ؟ لكن ريش قواده قليلة اذا قورنت بحجمه الكبير ، وتزداد قلتها وضوحا اذا قورن بطائر آخر يصغر عنه كثيرا . أهو حيوان اذن ؟ لكن ملاحظتين سيلاحظهما في بيته الثالث تمنعانه من أن يعده حيوانا كالجمل مثلا ، لكنه قبل أن يأتي الى هذا يزيد ذوقه العجيب في الطعام تأملا في البيت التالي :

١٩ - يَنْظَلُ فِي الْحَنْظَلِ الْخَطْبَانِ يَنْقُفُ وَمَا اسْتَطَفَّ مِنَ الثُّنُومِ مَخْذُومِ

الخطبان = الذي صارت فيه خطوط تضرب الى السواد ولم يدخله بياض ولا صفرة ، يقال قد أخطب الحنظل . وفي قول آخر = اذا صار فيه خطوط خضر وصفر وهو أشد ما يكون مرارة . ينقفه = يكسره ويستخرج ما في جوفه من حب ليأكله . استطف = ارتفع وأمكن . مخذوم = مقطوع ومأكول .

ينبغي ألا نهتم كثيرا باختلافهم في لون الخطوط بين سواد وخضرة وصفرة ، فالحقيقة هي ان العرب القدامى لم يحسنوا تمييز الألوان وخلطوا بينها كثيرا ، فالأسود والأخضر والأزرق كلها تتناوب في استعمالهم ، وكان ذلك نتيجة طبيعية لقلة الألوان في صحرائهم ، وهذا مبحث درسناه في مجال سابق وليس هنا مكان تفصيله . والمهم هو ان الحنظل حين تبرز فيه هذه الخطوط يكون قد بلغ أشد مرارته ، وهذا بالطبع بلغ أتم نضجه . والآن تفهم بغير صعوبة عاطفة الشاعر في هذه

الكلمة « الخطبان » ؛ ففيها يزداد تعجبا من ذوق هذا المخلوق الغريب ،
الذى لا يلذ له الحنظل فحسب ، بل يلذ له أشده مرارة . وعليك في
قراءة الكلمة أن تطيل من ألفها الممدودة وتموج بنبرتها تمويجا يعبر
عن نهاية الاستغراب والتعجب « الخطبان يا ناس ! تصوروا ! » كذلك
تفهم قوله « يظل » ، فالظلم لا يأكل من هذا النبات مرة واحدة يسد
بها جوعه ان كان جائعا ، بل يستمر في هذا الأكل الشهى متلذذا به
مدة طويلة . وهذه الكلمة تطيل أيضا من الفصل الأول للقصة قبل أن
يأتى الفصل الثانى الذى ستتكرر فيه هذه السعادة .

ولكن ننظر الآن فى هذا التفصيل البارع الذى يعطيه الشاعر
لطريقتين مختلفتين من تناول الطعام . فهو لم يكتف بأن يقول انه
« يأكل » الحنظل والتنوم ، بل قال انه « ينقف » الحنظل و « يخدم »
التنوم . فلم نوع هذا التنويع ، وهل كان يجوز أن يقول انه يخدم
الحنظل وينقف التنوم ؟

أما الحنظل فانه يأكل حبه ، فهو يكسر الثمرة بمنقاره ويستخرج
ما فى داخلها من حب ليأكله . فاذا أنت نطقت بمصدر « النقف » وكررت
بضع مرات تبين لك ان جرسه بحروفه المتوالية من النون والقاف والفاء
يمثل تمثيلا ناطقا حركة المنقار القوى الحاد اذ يمتد فى سرعة خاطفة
الى الأمام فيضرب الثمرة ليفلقها ويستخرج حبتها من داخلها ، كما
يحكى الصوت الناتج من هذه العملية . وتزداد لهذه الحركة وهذا
الصوت تقديرا اذا عرفت ان منقار النعام له ضربة فائقة القوة ، يستطيع
أن يكسر بها أشد الأشياء صلابة .

وأما التنوم فانه يأكل ورقه . فاذا تأملت فى هذه الأحرف الثلاثة

« خذم » ونطقت بها بضع مرات وجدتها تحكى صوتا مختلفا وتمثل حركة مختلفة . هما الحركة والصوت اللذان يصدران حين يتناول الطائر بمنقاره أو الحيوان بشفتيه عددا من أوراق الشجر يجمعها ثم يأتي برأسه بحركة مفاجئة يقطع بها هذه المجموعة من الأوراق ويخضمها . راقب في قرانا المصرية جاموسة أو حمارا يجمع بشفتيه عددا من عيدان البرسيم الطرى ثم استمع الى الصوت الذى يصدر حين يجذبها أو « ينتشها » بحركة من رأسه ، تجد « الخضم » تصويرا رائعا لهذا الصوت . وتذكر هنا ما نقلناه في فصلنا الثانى عن ابن جنى حين وصف وظيفة الخاء فى « خضم » لتصوير أكل الرطب كالبطيخ والقثاء وما كان نحوهما من المأكول الرطب ، ومقارنته بينها وبين القاف فى « قضم » للصلب اليابس . وهذا يزيدك التفاتا الى التقابل بين قاف تقف وخاء خذم . والآن كرر النطق بكلا المصدرين أحدهما بعد الآخر بضع مرات لتزداد انصاتا الى تقابلهما : تقف تقف تقف تقف ... خذم خذم خذم خذم ... متشلا مع كل منهما فى ذاكرتك البصرية والسمعية الحركة المؤداة والصوت المحكى .

لكن تذكر ان علقمة فى تسجيله الدقيق لهاتين العمليتين يمزج تسجيله بالتعجب والتهكم من ذوق هذا المخلوق فى شهوته للنبات المر البالغ المرارة . فاقراً الكلمتين « ينقفه » و « مخذوم » بمبالغة تعبر عن تهكم الشاعر ، كما نبالغ فى تقليد الشيء اذا أردنا التهكم عليه . ولهذه المبالغة التهكمية تحول فى الكلمة الثانية من الفعل « يخدمه » الى اسم المفعول « مخذوم » ليطيل من مدة الواو تهكما ، كما تقول بأسلوبنا العامى « أما التنوم يا سيدى فهو مخذوم أهه ! » .

٢٠ - فُوهُ كَشَقِّ الْعَصَا لَا يَأْتِي تَبَيُّنُهُ أَسْكُ مَا يَسْمَعُ الْأَصْوَاتَ مَصْلُومِ

فوه كشق العصا = لا يستين ما بين منقاريه ولا يرى خرقهما اذا
ضمهما كأنه من خفائه شق في عصا ، فمه لاصق ليس بمنفوح لا تكاد
ترى شدقه . لأيا = بيطئا . وقوله لأيا تبينه = لا تتبين فمه الا ببطء
لخفائه . اسك = من السكك وهو صغر الأذن ولصوقها بالرأس . وقوله
اسك ما يسمع الأصوات = ما هنا اسم موصول ، أى اسك الجزء
الذى يسمع به الصوت وهو أذنه ، كقولك حسن ما بين العينين . مصلوم
= مقطوع الأذنين . وهناك شرح يجعل ما مبتدأ ومصلوم خبره ، أى
الذى يسمع به الصوت مصلوم . أما الشرح الذى يجعل ما نافية للفعل
يسمع فيوقع الشاعر فى خطأ لا داعى لنسبته اليه ، فما فحسب علقمة
فى خبرته الدقيقة بالنعام يتوهم فيه الصمم ، بل هو خطأ وقع فيه بعض
الشرح فقالوا ان النعام كلها صم . وهذا من بعدهم عن البادية وجهلهم
بكثير من حقائقها .

هذا البيت يبدو محض تسجيل يسجل به علقمة حقيقتين نعرفهما عن
النعام . احدهما منقاره الطويل الذى يلتصق شدقاه التصاقا شديدا اذا
أطبقيهما فلا يظهر منها الا خط دقيق . وثانيتها ان أذنيه صغيرتان جدا .
لكن تذكر مرة أخرى ان الشاعر يضمن تسجيله انفعاله بالحقائق التى
يسجلها ، وانفعاله هنا هو مزيد من التعجب والاستغراب لهذا المخلوق ،
أطائر هو أم حيوان ؟ ولو قبله الشاعر على انه طائر لما استغرب هاتين
الخاصتين . فهكذا منقار كل طائر ، وان تكن هذه الخاصية أبرز فى منقار
النعام لضخامته وطوله . وهكذا أيضا أذنا كل طائر ، لأن الطيور ليست
لأذناها صواوين خارجة ، أو صواوينها صغيرة جدا (وهذا ينتج عنه
ان حاسة السمع فيها ضعيفة ، لأن أكثر اعتمادها على نظرها البالغ
الحدة ، ولكن ليس معنى هذا انها صماء) . لكن علقمة لا يقبل بسهولة

أن يعده طائرا ، وكيف يعده طائرا وهو لا يطير ، وجناحاه وريشه على ما وصف من الصغر ، وجسمه ضخيم الى حد لم ير له نظيرا في طائر آخر ، وهو يقترب في هيئته العامة من الجمل مثلا ؟ حيوان هو اذن ؟ لكن كيف يكون حيوانا وله هذا الفهم العجيب الدقيق الذي لا تتبينه الا بعد لأي ، وليس له ما نعرف للحيوان من فهم واسع الفتحة كغير الشدقين ؟ فكر في فهم الجمل أو الحصان أو الحمار مثلا : . ولاحظ هنا ان الشاعر يسمى منقاره قما ، وهذا سر تعجبه ، انه يقارنه بأفواه الحيوان لا بمناقير الطير .

وعلى نفس المنوال تستطيع أن تفهم تعجبه في الشطر الثاني . فكر في أذني الحصان أو الحمار ، وحتى الجمل الصغير الأذن لأذنه صيوان واضح بارز حاد مدبب ، فما بال هذا المخلوق الأسك الذي يبدو وكأنه كانت له أذنان ثم صلتا ؟ بل هو يرفض أن يسميهما أذنين ، وإن سلم بأن له شيئا عجيبا يسمع به الأصوات ، وهذا تفسيرنا لتركيبه « أسك » ما يسمع الأصوات » الذي أتعب الشراح تعليله . ولكن هل نلوم علقمة على رفضه أن يعد النعام طائرا ؟ وهل تقتنع نحن حقا بأنه طائر برغم معرفتنا العلمية ؟ قبل أن تسرع الى لومه اذهب الى حديقة الحيوان فانظر النعام وراقبه برهة من الزمن وانظر ماذا ترى ...

بهذا ينتهى الفصل الأول من القصة ، يليه الفصل الثانى الذى يتضمنه البيت التالى :

٢١ - حتى تذكر بيضاتٍ ، وهيجه يوم رذاذٍ ، عليه الريحُ ، مغيومٍ ،

ظل الظليم يرعى ما لذ له وطاب من الخطبان والتتوم حتى تذكر بيضه الذى خلفه ، وهاجه هياجا شديدا ما بدأ يسقط من الرذاذ وهو المظر

الخفيف . وقوله عليه الريح أى اشتملت عليه الريح فى شدة ، وفى قراءة
علته الريح : أى غلبت عليه . ومغيوم أى فيه غيم . وهو بخبرته السابقة
يدرك ان هذا الرذاذ سيصير بعد قليل مطرا هطالا ، وان هذه الريح
ستصير عاصفة كاسحة ، وان هذا الغيم سيصير سحابة ثقيلة متراكما .
ونحن نعرف من علم الحيوان ان كثيرا من أجناس الحيوان البرى
— والمستأنس أيضا — لها احساس دقيق بما يطرا على الجو من
تغيرات ، يفوق احساس الانسان بمراحل عديدة . لا جرم أن يهيجه
هذا كله هياجا شديدا ، وأن يزيد من تذكيره ببيضاته التى خلفها وضرورة
الاسراع فى العودة اليها .

وسنعرف من باقى القصة ان الظليم مشوق الى أسرته كلها ، أثناء
وفراخه وبيضه ، فلم يخص البيضات فى هذا البيت ؟ لا نجد جوابا على
هذا السؤال فى شروح المفضليات ، ولكن نجد شرح ديوان علقمة يقول
« يسرع الى بيضه لئلا يفسد ويتغير » ، أى حتى يرقد عليه ليحميه
من البلل الذى يفسده . ولكن الظليم حين ترك البيض قد تركه فى رعاية
أنثاه ، وليس من المعقول أن تقوم من عليه وتهمله هذا الاهمال . هنا
يسعفنا علم الحيوان بالتفسير الصحيح ، فنعرف ان ذكر النعام يشارك
أنثاه فى حضن البيض ، ويتناوب معها هذا الواجب ، وانه فى العادة
يحضنه فى الليل . ومن هنا تفهم جزعه اذ أدركته نذر العاصفة بعيدا
عن أسرته ، وسببا من أهم الأسباب لاشتداده فى عدوه ، فقد جاءت
نوبته أو « ورديته » التى عليه أن يقوم بها ، ولعله أيضا يعانى قدرا
من تأنيب الضمير اذ ابتعد عن أسرته كل هذا الابتعاد ، وأطال غيابه كل
هذا الوقت الى ان دنا الأصيل ، وذلك حين أغرته تلك النباتات الشهية
ف « ظل » فيها ينقفها ويخدمها .

أما وقد فهمنا مضمون البيت فلنستمع الآن الى أدائه ، لنسمع هذه
الموسيقية الحلوة الشجية التي تسود ايقاعه ونغمه ، فيستجيب بها الشاعر
استجابة قوية التعاطف مع مضمونه . فالظلم قد هاج به الحنين ،
واضطرب لمجيء العاصفة وهو بعيد عن عياله الذين كان ينبغي أن
يكون معهم ليحميهم من شر هذا الانقلاب الجوى ، والبيت لذلك يتقطع
حنانا ويتهدج اضطرابا . فهو يتقطع الى أربع فقرات موسيقية مختلفة
الطول متجاوبة الايقاع والنغم ، أولاهما « حتى تذكر بيضات » وثانيتها
« وهيجه يوم رذاذ » تختم كلتاهما بألف ممدودة يليها حرف منون .
فاقرأ الفقرة الأولى متهدجا بصوتك في « بيضات » في شيء من الغناء
الحزين . واقرأ الثانية بحيث تنصت في « رذاذ » الى تجاوب ألفها مع
ألف بيضات وتجاوب تنوينها مع تنوينها . أما الفقرة الثالثة « عليه
الرياح » والرابعة « مغيوم » ففي أولاهما مدة الياء وفي ثانيتهما مدة
الواو ، وكلتاهما أثقل من مدة الألف ، وفيما بينهما نجد مدة الواو أثقل
من مدة الياء . فالشاعر يعتمد في أداء عاطفته على المدات الأربع ، ويتدرج
في ترتيبها بحيث تزداد شدة ، حتى تمثل بذلك ازدياد العاصفة في الشدة
من ناحية ، وازدياد عاطفة الظلم نفسه في الهياج والاضطراب من ناحية
أخرى . واستمع أيضا في الفقرة الثالثة الى الضربة الحادة للياء الساكنة
في « عليه » ، تليها كلمة « ريح » بنغمها ومدتها ، فتمثلان هبات الرياح
اذ بدأت تهب وأخذت تشتد في الصحراء .

والآن يبدأ الفصل الثالث الذي يصور فيه علقمة عدو الظلم في
ثلاثة أبيات :

٢٢ - فلا تَزِيدُهُ في مشيه نَقِيٌّ ولا الزَّفِيفُ دُؤِينَ الشَّدِّ مَسُوم

.. التزید = المشى فى الغنق (بفتح العين والنون ، وهو سير مسرع
للابل والدواب) . ثق = ناقص منقطع ، سريع الذهاب والاقطاع ،
يقال ثق المال والزاد . (بكسر الفاء) اذا نقد ، وثقت الدابة والانسان
(بفتح الفاء) اذا هلكا . الزفيف = عدو للنعام أقل سرعة من الشد
قليلا . مسؤوم = ملول .

.. هنا نجدهم يعتقدون ان « التزید » نوع خاص من السير أو درجة
خاصة من سرعته ، ويجعلون لجرى النعام درجات مختلفة أبطأها الزفيف
وأسرعها الشد ، والتزید درجة متوسطة بينهما . لكننا لا نرجح الى هذا
التفسير ، ونعتقد ان « التزید » ليس معناه سوى المعنى المصدري
المعروف للتعلم من الفعل تفعل ، أى جهد الزيادة فى سرعة الجرى .
فالذى يعنيه الشاعر هو هذا : حين بدأت نذر العاصفة كان الظليم يمشى
مشيا عاديا ، فبدأ يزيد من سرعة مشيه شيئا فشيئا ، وهو فى هذه الأثناء
يزداد تفكيراً فى بيته الذى تركه وإدراكاً لواجبه فى العودة إليه ، فتحولت
خطواته المسرعة الى جرى ، ثم أخذ يزيد من سرعته دفعة بعد دفعة
بازدياد قوة الذكرى وشدة العاصفة وازدياده هو حمية فى الجرى . لكن
هذ الظليم له فنون فى العدو لا تنتهى ولا تقف عند حد ، يخيل اليك انه
بلغ سرعة لا مزيد عليها ، فاذا به يروعك بسرعة أزيد منها ، فتشك من
انه الآن قد بلغ آخر سرعته المستطاعة ، فاذا به يبهرك مرة أخرى بزيادة
جديدة فيها . فهذا معنى قوله أن تزيده لا ينطق ، فهو طويل النفس جدا
واضطرابه العاطفى الشديد يكسبه حمية زائدة . لكنه فى الشطر الثانى
يضع فترات بين كل دفعة ودفعة يخفف فيها الظليم من سرعته قليلا ،
ليسمح له بشيء من الاستجمام وتجديد القوة ، حتى لا يقع فى مبالغة ،
والشاعر الجاهلى قل أن يرتكب مبالغة فى وصفه . فهو يسلم بأن الظليم ،

لطول المسافة التي عليه أن يقطعها ، يطرأ عليه شيء من التعب بعد مدة ، فيخف من سرعته برهة ، لكنه يؤكد لك انه حين يهبط بسرعته لا يصل بها درجة المشى ، دعك من الوقوف التام ، بل أقل سرعة يهبط اليها هي الزفيف ، فهذه سرعة لا يملها مهما تطل مسافة جريه . فالشطران على شرحنا هذا متقابلان متكاملان ، يصور أولهما السرعة العظيمة التي يبلغها ، وهي سرعة لا حد لها ، ويصور ثانيهما أبطأ سرعة يسمح بها لنفسه . ولعلك اذا تأملت في قوله « فلا ... ولا » ازددت اقتناعا بهذا الشرح .

أما وقد بدأ علقمة يصور سرعة الظليم بيته هذا ، ويستمر في تصويرها في البيتين التاليين ، فاننا نبدأ في الاحساس بحقيقة سنزداد بها ادراكا بيتا بعد بيت ، وهي ان بحر قصيدته لا يسعفه هنا ، فبحر البسيط لا يصلح لتصوير العدو السريع المتلاحق المجهود الذي يريد الشاعر أدائه ، ولو كانت القصيدة على بحر الكامل مثلا ، أو على بحر الوافر ، أو لو كان في استطاعة الشاعر القديم أن ينوع بحوره على حسب ما يقتضيه مضمون كل قسم منها ، ل زاد نصيبه من نجاح الأداء وقوة التصوير . وهكذا نتعرف قصا من النقائص التي اضطرهم اليها التزامهم للبحر الواحد في القصيدة الطويلة ذات الموضوعات المتعددة . والذي يهمنا الآن هو أن نستكشف كيف يحاول علقمة أن يعالج هذا النقص ، فهو اذ يخذله ايقاع الوزن ، يزداد لجوؤه الى الصور البصرية واعتماده عليها ، ويزداد استعماله للتشبيهات . وهو سيأتي بصورة قوية جدا في بيته القادم :

٢٣ - يكاد منسِمه يختلُّ مُقلته كأنه حاذرٌ للنَّفس مشهوم

كيف يستطيع شاعر من الشعراء أن يصور لنا سرعة الجرى تصويرا
فنيا مقنعا ؟ هو لا يحقق هذا الاقتناع الفنى اذا اكتفى بأن يقول ان الذى
يجرى كان يجرى بسرعة عظيمة أو سرعة مذهلة أو غير هذا من الصفات
مهما يكثر من حشدها . ولا بأن يقول انه كان يجرى بسرعة ستين ميلا
فى الساعة ، فالأرقام لا معنى لها فى الشعر . لكنه يؤدى غرضه أداء
فنيا باحدى وسيلتين أو بكليتهما اذا أمكنه (وحينئذ يبلغ نهاية الاتقان
التصويرى) . أما بأن يصوغ ألفاظه فى موسيقى تحكى لنا بايقاعها
ونغمها هذا العدو السريع حتى نحس به فى اهتزاز أعصابنا ونسمع خفيف
جسمه المارق بأذانتنا كما سيفعل زهير فى قصيدة سندرستها فى الفصل
الحادى عشر . واما بأن يرسم لنا بأوصافه وتشبيهاته أحوال العداء
فى مختلف مراحل عبوه . وقد ذكرنا ان بحر القصيدة لا يمكن علقمة
من الوسيلة الأولى ، فلننظر كيف يلجأ الى الوسيلة الثانية ، ولنعط
أولا شرحا لغويا لهذا البيت .

منسمة = يعنى ظفره ، والمنسم فى الأصل طرف خف البعير . يختل
= يخرق ويشق . يقول انه يزج برجليه زجا شديدا (أى يدفعهما الى
الأمام) ويخفض عنقه فيكاد ظفره يشك عينه . حاذر للنخس = بعير
يخشى أن ينخسه راكمه فهو يجد فى العدو ويستخرج أقصى جهده .
مشهوم = فزع مروع .

أما صورته الثانية اذ يشبه الظليم ببعير يخشى النخس فلا نجد فيها
جمالا كبيرا ولا جدة . ولكنها لا تخلو من مغزى طريف مهم . فلنتذكر
ان علقمة جاءنا بقصة الظليم أول ما جاء بها مدعيا انه يريد بها أن يشبه
سرعة ناقته . فهذا هو قد نسى ادعاءه سريعا فعاد فشبه الظليم المسرع

ببغير مسرع ! وهذا يزيدنا ثقة مما قررناه من أن التشبيه ليس إلا حيلة للتخلص وإن المشبه به مقصود لذاته

وأما صورته الأولى فتروعننا حقا . تصور هذا الظليم في اسرعه الجناد المستعجل يدفع برجليه الى الأمام دفعا شديدا ليزيد من سعة خطوه الى آخر مدى يستطيعه ، وفي نفس الوقت يخفض من عنقه (كما يفعل العدائون من البشر في المباريات الرياضية التي تشهدها ، وذلك حتى يخففوا من مقاومة الهواء ويزيدوا قدرتهم على شقة المروق فيه) . فيبلغ به الحال أن يكاد ظفره يصل الى مقلة عينه فيختلها . صورة رهيبه ، لكنك لن تقدر زهبتها الحقيقية الا اذا عرفت القوة الهائلة التي وضعتها الطبيعة في رجل الظليم ، وقوة التمزيق التي وضعتها في ظفره الكبير ، حتى انه يستطيع برؤسة واحدة من رجله الجبارة أن يصرع حيوانا قويا ضخما الجسم (وورسة النعامة مشهورة تستعملها في شتائلنا العامية) . وللظليم في كل من رجله اصبعان فقط اخداهما عظيمة بالغة القوة يستعملها في تمزيق لحم العدو . فكاد نرى الشاعر وقد وقف يراقب الظليم وقلبه يكاد يقف خوفا أن يصل هذا الظفر الفظيع الى تلك المقلة الحساسة فيمزقها شرا ممزقا . لكن الظليم في جهد اسرعه وتلهفه على عياله لا يبالى بهذا الخطر

ولا تترك البيت قبل أن تنظر في تسميته ظفر الظليم منسما ، فهذا يؤكد لنا انه لا ينظر اليه كطائر بل كحيوان ، لذلك يتبادر الى خياله تشبيهه بالبعير أو تشبيه البعير به لشدة التقارب في شكلهما العام . ولهذا كان تعجبه من صفاته التي يخالف بها شبيهه من الحيوان ، كدقة فمه وسلم أذنيه . . .

٢٤ - وضاعة ، كعفى الشرع جوجؤه كأنه بتناهى الرّوض علجوم

هنا نجد مثلاً آخر بليغاً على أخطاء الشراح القدامى وعجزهم عن أن يفهموا المعانى الحقيقية للشعر ، دعك من أن ينفذوا الى عاطفتها عن طريق التأمل الجيد فى خيالها التصويرى . فهذا ما يقولونه فى شرح البيت :

وضاعة = من الوضع ، وهو عدو سريع للابل ، فهى صيغة مبالغة مثل علامة ونسابة . عصى الشرع = أوتار الربط ، وهو العود (الآلة الموسيقية) . جوجؤه = صدره . تناهى = جمع تنهية وهى الأماكن المظلمة (أى المنخفضة) لها من جوانبها ما يمنع الماء أن يخرج منها ، وفى شرح الديوان : حيث ينتهى الماء ويستقر . الرّوض = جمع روضة وهو موضع مطمئن يجتمع فيه الماء ويكثر نبتة ، ولا يكون روضة إلا باجتماع ماء ونبت فإن كان أحدهما دون الآخر فليس بروضة . العلجوم = البعير الطويل المظلى بالقطران ، وطائر الماء وهو أبيض (أى مع ان الظلم أسود ، فهم لا يرتاحون الى هذا التفسير) ، ويقال هو الليل فشبه سواد الظلم بسواد الليل ، والجمل الضخم ، والآدم (أى الأبيض) من الأطباء ، والرجل الضخم . (وهكذا يبلغون فى هذه الكلمة منتهى تخطيطهم ، وسنرى ان أقرب المعانى هو الذى لم يرتاحوا اليه) .

فما معنى هذا كله ؟ وماذا يريد الشاعر أن يقول ؟ وما مغزى تشبيهه صدر الظلم بأوتار العود ؟ وما المعنى الصحيح المقصود بالعلجوم ؟ وما العلاقة بين شطرى البيت ؟ أم تراهما ليسا الا تشبيهين مختلفين لا جامع بينهما ؟

الشاعر يريد أن يمثل لك سرعة الظلم فى عدوه بأن يعطيك صورتين مختلفتين له فى وضعين مختلفين ومسافتين مختلفتين . صورة له وهو

قريب منك ، وصورة له اذ يتعد عنك بسرعة فائقة . أما في الصورة الأولى فأنت تراه قريبا منك مشرفا عليك بارتفاعه فتري في استبانة ووضوح وتفصيل صدره المقوس العارى من الريش البارز الضلوع كأنه صدر العود في تقوسه وپروز عصيه (وصدر العود مكون من شرائح من الخشب يضم بعضها الى بعض لتكون الشكل المحدب ، فالشاعر يرى أماكن الوصل بين الشرائح كأنها الأضلاع في الصدر) . وإلى هذه الصورة التي ذكرها شرح المفضليات يجب أن تضيف تفصيلا آخر ذكره شرح ديوان علقمة ، هو عنقه الطويل الذي يشبه عنق العود أيضا . فامتداد الصدر مع العنق هو الذي يقصده الشاعر بتشبيهه . وأما في الصورة الثانية فأنت تراه بعد برهة وجيزة وقد ابتعد عنك في سرعته الخاطفة وبلغ آخر الروضة التي كان فيها . فالكلمة المهمة هنا هي « تنهى » ومعناها الصحيح آخر أطراف الروض . والعلاجوم هو طائر الماء ، أو البطة الذكر ، أو الضفدع الذكر ، كما نجد هذين المعنيين الآخرين في المعاجم وإن لم يذكرهما الشرح .

فعلقمة يريد أن يقول ان هذا الظليم سريع العدو جدا ، يينا هو ريب منك مشرف عليك حتى ترى صدره وعنقه بهذا الوضوح التفصيل ، اذ به في اللحظة التالية مباشرة قد وصل الى أبعد أطراف لرياض فبدأ عن بعد صغير الحجم وكأنه ليس الا طائرا من طيور الماء ، و ضفدعا ، أو بطة . فالشطران متكاملان وليس كل منهما وصفا مستقلا ، بل يراد بهما تصوير السرعة الخاطفة بتصوير الاختلاف في حجم ظليم بين قربه وبعده . هذه اذن هي ثانية الوسيلتين الفنيّتين اللتين رحناهما لتصوير السرعة ، كيف تصغر الأجسام في ومضة عين . وإلى

نفس. الوسيلة لجأ شاعرنا الحديث أحمد شوقي ليصور سرعة انطلاق
الطائرة بتصوير تضائل حجمها كلما ازدادت بعدا في السماء :

شال بالأذنان كلَّ ورمى بجناحيه كما رُغَت النعاما
ذهبت تسمو فكانت أعقباً فنسورا فصقورا فحماما

كما انه استعمل نفس الوسيلة في تصوير عكس الحركة وازدياد
حجم الطائرة للعين كلما اقتربت من الأرض :

يتراءى كوكبا ذا ذنب فإذا جدَّ فسهما ذا مضاء
فإذا جاز الثريا للثرى جرت كالطاووس ذيل الخيلاء

واستعماله للفاء في العطف استعمال جيد يراد به سرعة التلاحق في
المصور الموصوفة .

أما الأبيات الثلاثة القادمة فقد أخطأ الشراح القدامى ترتيبها الصحيح
بل عكسوه عكسا تاما ، فالبيت الذي لا شك لدينا في انه أولها جعلوه
ثالثها ، وجعلوا أولها ما لا شك لدينا في انه ثالثها ، وقد أبحنا لأنفسنا
أن نعيد ترتيبها كما يحتم سياق القصة واستطرادها ، وإن كان هذا
شيئا لا تفعله إلا حين نضطر إليه اضطرارا ، لمعرفتنا بأن الشاعر الجاهلي
لا يأخذ نفسه دائما بما تؤثره نحن من الترتيب المنطقي للأفكار . لكن
المسألة هنا ليست مسألة ترتيب منطقي ، بل هي الترتيب الصحيح لوقائع
القصة التي لا تستقيم القصة ولا نستطيع فهم أحداثها إلا إذا التزمناه .
ونحن واثقون أن القارئ بعد انعام نظره سيقبل ترتيبنا ، فإذا قبله
فسيكون هذا دليلا جديدا على حبس الشراح القدامى لاهتمامهم
على البيت المفرد ، الأمر الذي يفسد عليهم كثيرا من شرحهم اللغوي نفسه

كما رأينا وكما سنرى ، فضلاً عن تقصيرهم فى الالتفات الى القيمة العاطفية والفنية الصحيحة للشعر الذى يشرحونه .

٢٥ - حتى تَلَاقَى وقرْنُ الشمس مرتفع أَدْحَى عَرْسَيْنِ فيه البيضُ مركوم
تلاقى = تدارك . قرن الشمس = جانب من جوانبها . مرتفع =
أى وعليه نهار . الأَدْحَى = المكان الذى يضع فيه النعام بيضه ، لأنه
يلسوه بأرجله أى ييسطه ويسهله . عرسين = أى هو والنعام ، هو
عرس لها وهى عرس له (والعرس امرأة الرجل ورجلها ، أى كل من
الزوج والزوجة) . مركوم = ركب بعضه بعضا لكثرتة .

انتهى الآن ذلك العدو السريع المتلاحق ، الفرع المروع ، الذى
صوره الشاعر فى آياته الثلاثة الماضية ، فنجح الظليم فى الوصول الى
أدحيه . ولكن انظر دقة الشاعر فى وصف هذا الوصول وزمنه . فهو
يقول « تلاقى » أى بالكأد وصل قبل تمام غروب الشمس ، « يا دويلك ! »
كما تقول فى لغتنا العامية ، كما تدرك قطارا فى اللحظة الأخيرة وقد بدأ
تحركه من المحطة . ويقول « قرن الشمس » وهو أيضا استعمال دقيق ،
أى لا يزال من قرص الشمس المستدير قرن أى قوس مرتفع فوق الأفق ،
وتفهم من هذا ان معظم هذا القرص قد انحدر تحت الأفق ولم يبق
منه الا ذلك القرن الضئيل ، وسيتلوه هذا القرن فى الغيوب سريعا .
وهكذا تفهم سببا آخر لاسراع الظليم وفزعه ، فهو يريد أن يدرك
أدحيه قبل تمام غيوب الشمس ، لأنه يعرف بتجربته ان غيوبها سرعان
ما يتلوه الظلام الدامس ، ونحن نعرف فى خطوط عرضنا كيف يحل
الظلام مباشرة بعد غروب الشمس ، فنحن لا تتمتع بالشفق الطويل الذى
تعرفه البلدان الشمالية والذى يظل فيه العالم مضيئا بعد الغروب بساعة
أو بساعات طوال .

أما الشطر الثانى من البيت فيتضمن فكاهة رائعة ، تفهمها حين تعرف ان « العرسين » هما الزوج والزوجة من بنى آدم ، فنفهم غرضه من قوله « فيه البيض مركوم » . هو متعجب من هذه الأسرة الحيوانية التى تشابه أسرة الانسان فى أشياء ، لكن تخالفها فى أشياء أخرى . تشابهها فيما سنرى من المحبة والمودة والتعاطف بين أفرادها ، وحماية الذكر لأثناه وصغارها ، واعتماد الأثنى على ذكرها وسكونها اليه . لكنها تخالفها فى هذين الزوجين الغريبى الشكل اللذين ليسا من البشر وان أحب كل منهما الآخر واطمأن اليه كما يفعل الزوجان من الآدميين . ففى قوله « عرسين » تشبيه للظلم وأثناه بالزوجين البشريين لكنه تشبيه يقصد به التهمك والمفارقة . فانظر الى أى شئ تجد فى « بيت الزوجية » هذا : تجد فيه بيضا كثيرا مزدحما قد ركب بعضه بعضا ! وهل دخلت قط بيتا لزوجين من الائنس فوجدت نسلهما بيضا مركوما ؟ إلا أننا حين قلنا ان انفعال الشاعر هو انفعال بالتعجب والتهمك لم نقصد انه يسخر من النعام سخرية متعالية محترقة ، بل عاطفته نحوه هى الاعجاب والتقدير والتعاطف القوى ، وان لم يملك نفسه أن تشعر بشئ من التهمك الحنون كما تتهمك على أحبائنا الأثيرين الى قلوبنا حين يكون منظرهم مضحكا أو عاداتهم غريبة فيزيد تهكمنا عليهم من حبنا واعزازنا لهم .

٢٦ - فطاف طَوْقَيْنِ بِالْأَدْحَى يَقْفُرُهُ كأنه حاذر للنخس مشهور

طاف طوفين = دار دورتين . يقفـره = ينظر اليه هل يرى أثرا سبق صاحبه الي البيض ، من القفر وهو اتباع الأثر .

الظلم وقد وصل الى أدحيه بعد ذلك الجهد المرهق مشتاق بالطبع

أشد الاشتياق الى أن يدخله ليرى عرسه ونسله . لكن انظر الى حرصه
برغم هذا الشوق ! فهو يطوف بالأدحى ، لا مرة واحدة بل مرتين اثنتين ،
يتفرس في الأرض من حوله هل يرى أثرا لأجنبي دخله في غيابه ؟
فما يدريه لعل وحشا مفترسا من سباع الصحراء قد دخله وهو بعيد عنه
ففتك بزوجته والتهم فراخه ويبيضه ثم بقى كامنا فيه ينتظر عودته ليفتك
به هو الآخر . أو لعله صياد من أولئك الآدميين البغاة الذين كثيرا ما رآهم
يطاردون أمثاله من الحيوان الوديع بالصحراء — وربما كانوا قد طاردوه
هو أحيانا — فليتأكد اذن قبل أن يدخل الأدحى .

وعلقمة يقول هذا باعجاب قوى بحذر الظليم وفطنته ، فهذا البدوى
الجاهلى قد علمته هو أيضا حياته المحفوفة بالمخاطر ضرورة الحذر الدائم
الذى يكاد لا يفتر يرهة . أما الشطر الثانى من هذا البيت فمجرد تكرار
للشطر الثانى للبيت ٢٣ . وهو تكرار تكاد نجزم بأنه لم يصدر من
الشاعر بل كان نتيجة لسقوط أحد الشطرين فى رواية الرواة أو نسخ
النساخ ، فاستعاضوا عن الشطر الذى سقط بأن كرروا الشطر الذى
تبقى ، وشرح ديوان علقمة للأعلم الشنتمرى يسقط هذا البيت كله .
ولما كان التشبيه أنسب للبيت السادس منه لهذا البيت كان أغلب ظننا
ان الخلل حدث لهذا البيت .

٢٧ - يَأْرِى إِلَى حِسْكِ زُغْرِ حَوَاصِلُهُ كَأَنَّهُنَّ إِذْ بَرَّكُنْ جُرْثُومَ

الحسكل = الفراخ ، جمع حسكلة ، وكذلك هو من صغار الصبيان
والغنم . حواصلها = معداتها أو قوائصها . جرثوم = جمع جرثومة
وهى أصول الشجر تسقى الريح عليها التراب حتى يغييها ، فشبه فراخ
النعام بها لاجتماعها وبروكها ولصوقها بالأرض . وفى قراءة = يأوى

الى خرق (بضم الخاء وتشديد الراء) ، أى لوازق بالأرض لأنها صغار
لا تطيق النهوض ، ويقال للشئ اذا فزع ولصق بالأرض قد خرق .

اطمان الظليم الى نتيجة تفرسه في الأرض حول الأدحى ، فهو الآن
يدخله ويسرع الى فراخه . الى هنا كانت القصة ممتعة دقيقة التصوير
عجيبة الخبرة بأحوال الحيوان الصحراوي . ولكنها ابتداء من هذا
البيت ترتفع الى قمة جديدة تبهرنا كل البهر وتستثيرنا أقوى استشارة
بقدرتها الفذة على التعاطف الكامل مع الحيوان الأعجم . أنصت أولا
الى الموسيقى الشجية للشطر الأول ، اذ ينقسم الى فقرتين موسيقيتين
متساويتين ترددان العاطفة وتتجاوبان الشجى ، تختتم أولاهما بالتنوين
الذى عليك أن تردد رنينه متيجا لعاطفتك أن تهتز معه : ياوى الى
حسكلن ن ن ن ... وتختتم ثابتيهما بواو المد التى عليك أن تطلق معها
صوتك وتطيله متهدجا به مع تهدج الانفعال القوى : زعر حواصلهو و
و ... أعد الآن قراءة الفقرتين معا لترى كيف تتجاوبان وأنشدهما
بشئ من التغنى تضمنه كل ما تستطيع من حنان وعطف وعذوبة .

وتأمل الآن ما فى تعبيره « ياوى الى » من حنان ومزحمة . فالتعبير
ياوى اليها ليس معناه كما يقول أحد الشراح يصير اليها فيأتيها فحسب ،
بل هو كما يشير شرح آخز من قولك أويت له ، رحمته ورققت عليه .
وهنا يروون الحديث : « كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يقوم فى
الصلاة حتى ناوى له ، أى نرق له من طول قيامه » . ويروون بيتا لشاعر
يقول فيه « اية لنفسى » (بكسر الهمزة وتشديد الياء) أى رحمة لنفسى .

وتعال بعد ذلك الى كلمة « حسكل » نفسها ، ولا يصدنك عنها
غرابتها وعدم ألفتها ، بل كرر نطقها بضع مرات حتى تستطيع أن تلتقط

ما كان في إيقاعها وجرسها. للأذن القديمة من حنان وعطف على هؤلاء
 الأطفال الصغار الضعاف . والحسكل هي الفراخ وصغار الصبية والغنم
 والصغير من ولد كل شيء . ولا شك ان اللغة قد وضعت هذا اللفظ
 ليحكي بصوته ما يفترون في قلوبنا نحو هؤلاء الصغار من اتصالات
 الحب والرحمة والشفقة والعطف على ضعفهم وعجزهم وقلة حيلتهم ،
 ممزوجا كل هذا بشيء من التهكم الخفيف ، التهكم الحنون الرحيم الذي يذوب
 رقة ولطفا ، على مدى عجزهم وصغر أجسامهم الضعيفة العارية . انظر
 الى فرخ صغير عار من الريش من فراخ الطير ، أو الى حمل صغير
 قد ولد حديثا ، أو الى طفل انثائي تام العجز والضعف والعري ، ثم
 اقرأ تلك اللفظة الرقيقة الحنون « حسكل » ، واستمع في صوتها الى
 تلك النعمة الخاصة التي تتخذها أصواتنا والى الرطانة الخاصة التي
 تلتوى بها ألسنتنا حين نناغى أطفالنا ونتأججهم في لغة مناغاة الطفولة .
 وهى رطانة انسانية غريقة سمعها كاتب هذه السطور من أم مصرية
 ومن أم انجليزية ومن أم ألمانية تنأجى كل منهن وليدتها فراغة اتفاق
 اللهجة على اختلاف اللغات . فتخيل أما حديثه تنأجى رضيعها بهذه الرطانة
 الخاصة الحنون فتقول له . « ايه يا بنت يا حلوة يا أمولة (قمورة)
 يا محسكلة يا مفشكلة يا لوحى (روى) ! » أفلا يتضح لك الآن أن
 « حسكل » بإيقاع مقاطعها وجرس حروفها هى حكاية صوتية لهذه
 « الحسكلة » أو « الفشكلة » الظريفة المحببة التي نجدتها في هذا
 الجسم الصغير الضعيف الذى لم يستو بعد على اقدامه ولم يتم امتلاكه
 لقدرة السيطرة على أعضائه وحركاته فهو يحبو حبوته المتعثرة الضعيفة
 المتهدلة التي تثير شفقتنا وضحكنا وجبنا فى آن معا . وبعد فلماذا
 لا تضع « فشكل » مكان « حسكل » حتى تزداد تقديرا لذلك اللفظ

التقديم وما كان يقترب به من العواطف ، فما نحسب لفظنا العامى الحديث
الا نابعا من نفس منبع الحنان والشفقة والضحك الرؤوف الرحيم الذى
نبع منه ذلك اللفظ العتيق . وما نحسب « الحسكة » الا مثيلا لكلماتنا
العامية « فشكة » و « لعبكة » و « لخبطة » و « لغمطة » تصور
بايقاع مصدرها الزباعى ، ولجرس حروفها ما تؤديه من المعانى .

هكذا كانت تلك الأفراخ الصغار الضعاف التى خرجت من البيض
من مدة قصيرة تثير أشد عطف الشاعر ورحمته كما أثارت عطف والدها
اذ عاد الى بيته فرأى صغاره العاجزين . وما تحسب هذه الأفراخ
أو بعضها على الأقل . الا قد خرجت من بيضها فى فترة الساعات التى
قضاها يرعى ويرتع بعيدا عن بيته فهو يراها الآن للمرة الأولى ف « ياوى
اليها » . ومن هنا تفهم العاطفة المشحونة فى قوله « زعر حواصلها »
— وفى قراءة أخرى « زغب حواصلها » ، من الزغب وهو الشعر
أو الريش الصغير الناعم الذى يولد به الوليد — فهذا ليس مجرد
تسجيل للواقع المادى بل فيه اشفاق عظيم وحنان عميق على هذه
الأفراخ العاجزة العارية التى لم تكتس بالريش الحقيقى بعد فهى فى
عريها تامة الانكشاف والتعرض لقسوة الطبيعة واقتراس الأعداء
لولا حماية والديها .

وعلى هذا النسق أيضا تستطيع أن تفهم التشبيه فى الشطر الثانى
من هذا البيت . فهذه الفراخ قد بركت أى سقطت على اعجازها لأن
أرجلها لا تقوى بعد على حملها والنهوض بها ، فهى لا تدرج خطوة
الا سقطت على الأرض و « انبطت » فى ضعف يثير أشد عطف الشاعر
ورحمته ، فيشبهها بأصول الشجر التى تسقى الريح عليها التراب .
والتشبيه أولا حسى دقيق يصور لصوقها بالأرض وما يكسو أجسامها

العارية من تراب الأرض ، ثم هو معنوي . يصور ضعفها وعجزها وقلة
حيلتها ، والعرب يضربون أصل الشجرة المجثومة مثلا لهذه المعاني ،
ومنه الآية القرآنية « فترى القوم فيها صرعى كأنهم أعجاز نخل
تخاوية » .

البيت كله اذن تصوير دقيق الحسية ، رائع المشاركة العاطفية ، من
الشاعر الجاهلي للظلم وأطفاله اذ يأوى إليها ويحتضنها ويبسط عليها
كنفه وحمايته ويدوب قلبه عطفًا على ضعفها وعزيبها وعجزها وتخاذل
أعضائها . ولكن تعال الى الأبيات القادمة لترى ونسمع روائع أخرى
من هذه الدقة البصرية والمشاركة العاطفية والحكاية الصوتية .

٢٨ - يوحى إليها بإتقاض وتنفقة كما ترأطن في أفدانها الرؤم

يوحى إليها = يصوت لها فتفهم منه . الاتقاض والتنفقة = من
أصوات النعام ، والاتقاض عام للنعام والدجاج والعقرب والضفدع
والعقاب وحيوانات أخرى ، أما التنفقة فصوت الظلم خاصة ومنه سمى
تنفقا . التراطن = كل كلام تسمعه ولا تفهم معناه ككلام العجم .
الأفدان = جمع فدن (يفتح الفاء والياء) وهو القصر . وانما أراد
ان الظلم يكلم النعمة بما لا يفهمه غيرها كما تتكلم العجم بما لا تفهمه
عنها العرب ، وانما ذكر الأفدان لأن الروم أهل أبنية وقصور .

هذا بيت تستطيع أن تقول ما تشاء في حلاوته ورقته ، وظرفه
وتهكمه ، وعطفه العميق وتراحمه البليغ ، دون أن تخشى اسرافا . تأمل
أولا تعبيره الرائع « يوحى إليها » . أى ان هذا الظلم ، هذا الأب الذى
رأينا فزعه وجزعه من أجل أسرته ، ورأينا عدوه السريع الملهوف فى
عودته إليها ، يقبل الآن عليها فرحا سعيذا بعودته إليها ووجدها أياها

بسالة ، لكنه لا يزال في اضطراب عاطفى شديد ، فيناجئها بصوت تهممه
هى وان كنا نحن البشر لا نفهم حديثه ، لكننا بذكائنا نحزر انه انما
يعبر لها عن حبه وفرحته ، وعن عطفه وشفقته ، ويؤكد لها استمرار
حرصه عليها وحمايته اياها وعدم نسيانه لها أو خذلانه اياها وان تكن
غيبته قد طالت .

ثم أرهف السمع لوصفه الدقيق لاختلاف صوت الظليم فى مناجاته
لأسرته بين « انقاض » و « نقنقة » . وان تكن الشروح والمعاجم القديمة
لا تسعفنا بتمييز جيد بين الصوتين ، فنحن نستطيع من كلام الشاعر نفسه
أن نستنبط الفرق بينهما . فالانقاض فيما يبدو أطول زمنا وأقل تكسرا ،
وان يكن هو أيضا متموجا بالعاطفة ، ولكن الموجات الصوتية للنقنقة
أقصر زمنا وأكبر حدة ، فالظليم يلجأ إليها حين يزيد اضطرابه العاطفى
فيزداد تصويته سرعة وتكسرا ، ثم يهدأ بعض الشيء فيعود الى الانقاض ،
ثم يشتد اضطرابه مرة أخرى فيعود الى النقنقة ، وهكذا يستمر حتى
يتم استفاده لانفعاله وتهدأ عاطفته الجياشة ..

ونأتى أخيرا الى فكاهته الرائعة المطربة التى تحملنا على الضحك
القوى فى شطره الثانى . فهو يشبه ذلك الحديث الغريب الذى يدور
بين هذه الحيوان فيفهم أحدها الآخر فهما كاملا ، بحديث الروم
اذ يتحادثون فى قصورهم برطاتهم الأعجمية ! وهكذا يتجلى لك سبب
من الأسباب التى تجعل هذا التشبيه لنا قوى الظرف والاضحاك ، الى
درجة لم يقصدها الشاعر نفسه ، اذ كشف دون أن يدري عن سذاجته
البدوية . فهو يطلعنا على عقلية البدوى الجاهلى الذى يعتقد ان لغته
وحدها هى اللغة الآدمية الفصيحة ، ونظرته الى غير الناطقين بالعربية كأنهم

مخلوقات غريبة لا تحسن الكلام الآدمي ، ومن هنا تسميته لهم بالأعاجم
لأن العربية وحدها هي لغة الإبانة وسواها عجمة ، ولهذا وجد علقمة في
تراطن الروم تشبيها طبيعيا جدا للغة النعام !

وحتى القصور المبنية العالية التي يسكنها أولئك الروم لا ينظر
إليها هذا البدوي نظرة الاكبار ، بل ينظر إليها نظرة تعجب واستغراب ،
فكان المسكن الطبيعي المعقول للانسان هو هذه الخيام التي يتخذها
البدو ، ويحملونها معهم أينما ذهبوا ، لا تلك الأفدان الغريبة التي يبنونها
للأعاجم فيسجنون فيها أنفسهم فتقيد حريتهم وتشل انطلاقهم ! ففى
قراءتك لقوله « في أفدانها » لا تنس أن تمزج نبرتك بشيء من
الاستغراب والتهكم ، وان يكن تهكمه هنا أيضا تهكما خفيفا متعاطفا ،
كأنه في سعة نظره وقوة تسامحه يقبل تلك المخلوقات العجيبة الغريبة
ويسلم بحقها في اختلاف اللون والشكل واللغة والمسكن ، والله في خلقه
شئون !

أذكر مساء قضيته مع أحد أقاربي من الفلاحين في حقله ، وكان يدير
جاموسته في الساقية لرى أرضه . وفجأة بدأت الجاموسة تعلو بصوتها
في اضطراب شديد ، فأخذ يهدئ من روعها ويربت على رقبتها ويحادثها
برقة ولطف ، مؤكدا لها أى ان الرى سينتهى بعد قليل . فسألته ،
لماذا تصيح الجاموسة هذا الصياح ؟ فقال لى : انها تقول لى انها تريد
أن تعود الى الزريبة لتأكل وتستريح ، وان دورانها قد طال جدا .
فسألت : كيف فهمت منها هذا ؟ فأجابنى هذه الاجابة التي أتذكرها كلما
قرأت تشبيه علقمة هذا ، قال : « أضلها بتكلمنى بالانجليزى ! »
ولم يكن قريبي هذا يقصد نكتة فكهة ، بل كان يتحدث بجد تام ،
محاوِلا أن يفهمنى انه يفهم لغتها غير الآدمية كما أفهم أنا رطاقة الانجليز

التي أتعلّمها في مدرستي ، تلك الرطانة التي لا يفهمها هو ولكنه يسلم
بأنني أستطيع فهمها ، وبأن الانجليز أنفسهم يستطيعون أن يتفاهموا بها
بطريقة ما . بقي أن أذكر أن قزبي نجح في « تفاهمه » مع جاموسته ،
فهدأت واستمرت في إدارة الساقية الى أن تم رى الحقل بعد زهاء ساعة
من الزمن .

٢٩ - صَعْلٌ كَانَ جَنَاحِيهِ وَجُوجُوهٌ . بَيْتٌ أَطَافَتْ بِهِ خَرَقَاءٌ مَهْجُومٌ .
صعل = صغير الرأس دقيق العنق . جُوجُوه = صدره . بيت
= خيمة من شعر أو صوف . خرقاء = امرأة غير صناع ، أي لا تحسن
عملا . مهجوم = ساقط مصروع ، يقال قد هجم بيته اذا نقضه
وأسقطه .

هنا نجد مثلا آخر للأخطاء الجسيمة التي يقع فيها الشراح القدامى .
فقد قال أحدهم ان التشبيه في هذا البيت بمعناه ان الظليم يرفع جناحيه
في عدوه ويحطهما فكأنه بيت شعر أو صوف . ترفعه امرأة خرقاء غير
صناع فمتى ترفعه يسقط . لكن أين الشاعر الآن من عدو الظليم الذي
اتهى منذ أربعة أبيات ؟ ولو كان البيت يروى في القسم السابق من
القصة لربما سامحنا ذلك الشارح على خطاه ، ومن العجيب انهم ينسيون
هذا الشرح للضبي نفسه جامع المفضليات . ولكن شراحا آخرين قد
فهموا المعنى الصحيح للتشبيه فقالوا ان هذا الظليم جاء فسقط على
بيضه فشبهه في سقوطه عليه ببيت ضربته خرقاء فلم تحسن أن تستوثق
منه فسقط .

لكن هذا الشرح نفسه لم يوف التشبيه حقه ، فعلمة لم يرد أن
يقول ان الظليم جاء فسقط مرة واحدة على بيضه ، بل هو ما يسنيه

البلاغيون بالتشبيه المركب ، والمتعدد ، وهو أيضا تشبيه حسي وعقلي
مغا . فعلقمة يصور الاضطراب العاطفي الشديد الذي اقتاب الظليم حين
عاد الى أسرته ، وهو اضطراب بلغ منه انه لا يستطيع هو أن يستقيم
على رجليه في وقته ويحتفظ بتوازنها ، فهو يتهالك على أسرته في
اضطراب قوى ولا يقوم على رجليه حتى يسقط مرة أخرى باسطا عليها
جناحيه وصدره محاولا أن يضمها اليه ويحتضنها . وهو نفس ما يفعله
أحدنا حين يعود الى أسرته بعد غياب طويل خصوصا بعد حادثة مخيفة
نجا منها بالكاد أو نبأ مفزع بلغه عن أسرته فأسرع اليها فوجدها سليمة
لم يمسه سوء . ولعل منا من شاهد أبا يستقبل ولده العائد بعد غيبة
طويلة فلا يقوى على النهوض على رجليه كلما قام سقط .

يشبه علقمة حالته هذه بالخيمة (وعليك كلما قرأت كلمة « بيت »
في الأدب القديم أن تتصور خيمة لا بيتا مبنيا من بيوتنا ، ومنه قوله
تعالى : « وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت ») التي تحاول أن تقيمها
امرأة بدوية لا تحسن العمل (وقد كانت إقامة الخيام من عمل
الجواري) ، فهي لا تقيمها من ناحية الا لتسقط من ناحية أخرى ،
فتسرع الى الناحية التي سقطت فزعة خائفة لتقيمها فتسقط الناحية
الأخرى التي كانت أقامتها ، وهكذا تستمر في جريها المرتاع حول الخيمة
وهي تصيح « ياختى ! يادهوتى ! » (أو ما كانت البدوية تصيح به في
ذلك الزمان !) فلا تزيد نفسها الا اضطرابا وعجزا ولا تزيد الخيمة
الا تداعيا وسقوطا .

ونحن نعرف في قرانا هذا النوع من النسوة الذي سماه علقمة
بالخرقاء ، نعرف هذه « الخاية » التي لا تطبخ طيخا الا أحرقته ،
ولا تهرص رغيفا الا « لخبطه » ، ولا توقد كانونا الا ملأت الدار دخانا

دون ما لهب ، ولا تستطيع أن تحلب جاموسة أو بقرة مهما يبذلوا الجهد في تعليمها . ولكن لاحظ ان علقمة لا يأتي بهذا التشبيه في سنخية قاسية محتقرة ، بل في تهكم رحيم وشفقة قوية على هذه الخرقاء في ذعرها واضطرابها من فاحية ، وعلى ذلك الظليم في اضطرابه العاطفي الشديد من ناحية أخرى . كذلك قوله « صعل » يريد به أن يتهكم تهكما رقيقا من ذلك الحيوان العجيب الذي لا يتناسب رأسه الصغير الخفيف وعنقه الدقيق مع ضخامة جسمه ، ويريد أيضا أن يشير الى الحركة المستمرة لهذا العنق والرأس في كل تلك الحركة المضطربة التي صورها .

٣٠- تَحْفُهُ هِقْلَةٌ سَطْعَاءُ خَاضِعَةٌ تُجْبِيهِ بِزِمَارٍ فِيهِ تَرْنِيمٌ

تحفه = تأتيه من حافته وتحيط به وتعشاه . الهقلة = النعامة ، والذكر الهقل . سطعاء = طويلة العنق كأن عنقها سطايع ، وهو عمود في وسط البيت أو مقدمه . خاضعة = تخضع عنقها أي تميله ، ويقال هي التي أمالت رأسها للرعى (!) . الزمار = صوت النعامة الأثني والفعل زمر كضرب ، والعرار صوت الذكر ، يقال عرّ الظليم يعر بكسر العين ، وعارّ الظليم النعامة عرارا ومعاراة صوت لها . ترنيم = تطريب للصوت .

بوصول علقمة الى البيت الأخير في قصته يبلغ مدى مشاركته العاطفية . انظر أولا الى هذه الكلمة الجميلة المعبرة « تحفه » . فإنها تريك مقدرة هامة عند الشاعر الأصيل ، وهي انه يأتي الى الكلمة البسيطة فيجيد وضعها في موضعها المناسب فيكسبها قوة جديدة ، واذا بنا فجأة نفهم كل معناها وتتذوق استدعاءاتها المشحونة وكأننا نسمعها للمرة الأولى . فالنعامة « تحف » ظليها ، كما يعود أحدها الى بيته بعد غياب

يوم طویل فیداعب أطفاله ويراقصهم ویغنى لهم ، وزوجته المحبة الوفية تقف عن كذب ترقب هذا المنظر السعيد بین زوجها الحبيب وأطفالها الأعزاء وقلبها یدفق سعادة وهى قريرة العين راضية ، كذلك كانت هذه النعامة تقف الى جوار زوجها وأبى أطفالها تراقب فرحته بهم وفرحتهم به ، ثم تقترب منه وتلف من حوله وتتمسح به فى فرط حبها وحنانها وشكرانها . وهى تمد عنقها الطویل وتميله وتشنيه من جانب الى جانب فى مراقبتها وتتبعها لتلك الأحداث السعيدة . ثم يقول أحد الشراح انها تميل رأسها للرعى ! وأی رعى هنا ؟ بل يعنى الشاعر امالتها لعنقها الطویل وتحريكها له فى تتبع وفضول ومشاركة عاطفية قوية .

ثم نأتى الى الشطر الأخير من هذه القصة المبدعة ، لنستمع فى موسيقيته الى تهدج بالحنان والمشاركة العاطفية القوية لهذين الزوجين المتحابين المتناجين . فان لم تقرأ الشطر بأقصى ما تستطيع من الرقة والتعاطف وتهدج الصوت فما وفيته حقه . انظر كيف ميز العرب بین صوت الظلم وصوت النعامة الأنثى فوضعوا لكل منهما لفظا خاصا . وتأمل فى هذه المناجاة العاطفية الرائعة التى يصورها الشاعر بينهما . فالأنثى « تجييه » — وما أبسطه وأحلاه من لفظ — بصوتها الأنثوى الخاص ، ولكن الافعال القوى يغلبها فيصدر صوتها بهذا لا فى طبقة العادية بل وقد دخله التریم أى تنوعت طبقاته بین حدة وعمق ، وتنوعت شدته بین وضوح وخفوت .

* * *

هذه هى الأبيات العظيمة التى قال عنها ابن الأعرابى انه ما من أحد وصف نعامة الا احتاج الى علقمة بن عبدة . فهل نحتاج نحن الى أن

نزيد على ما قلناه في دراستنا المفصلة لها لكى نصف تأثيرنا ببراعتها
الأدائية وامتاعها العاطفى ولذتها الجمالية ؟ بل نحتاج الى أن تتمالك
اتفعالنا القوى لنسجل فى هدوء هذه الخصائص الثلاث التى نستقرىها من
مقدرة هذا الشاعر الجاهلى القديم .

أولاهها : ان لديه معرفة بأحوال الحيوان الوحشى فى الصحراء
ودقائق حياته لا يمكن أن تبجم الا عن خبرة طويلة ومراقبة متكررة
ودراسة مشغوفة صابرة لهذا الحيوان فى مختلف مراحل حياته وأحداث
معيشتة . فكل هذه القصة بتفاصيلها لا تصدر الا عن رجل عاش فى
صميم البيئة الصحراوية وأرهفت فيه قدرات البصر والسمع والمراقبة
وشغف شغفا عظيما باستعمال هذه القدرات وممارستها . وليس يكفى
أن نقول فى تحليل هذه القدرات ان البدو كلهم عاشوا فى أحضان
الطبيعة وعاشروا وحوش الصحراء فلا غرابة أن يخبروا أحوالها .
فان هذه الأبيات لا تصدر من بدوى عادى بل تصدر من شخص زائد
الحساسية والارهاف ، فائق القدرة على مراقبة الحيوان وفهمه . وقد
كان شعراؤهم بطبيعة الحال أعظمهم حساسية ودقة مراقبة ، بل ان
هذه القصة تذكرنا بما يفعله علماء الحيوان فى عصرنا هذا اذ يأخذون
معهم آلات التصوير فيختبئون فى داخل الأحراش والأدغال أياما طويلا
وأسابيع يراقبون حياة الطير والوحوش ويلتقطون الصور لشتى أحداثها
من غزل وتزاوج ووضع ونمو وأكل وشرب وتعاون وتنافس ومشاجرة
وما إليها من أحداث تكتظ بها معيشة الطير والوحوش ، إلا أن عين
الشاعر الجاهلى كانت هى كامرته الدقيقة وذاكرته الحادة كانت الفيلم
الحساس الناطق الذى طبع عليه ما التقطت عينه من صور وما سمعت
أذنه من أصوات .

وثانيتهما : ان مقدرة هذا الشاعر لا تقتصر على التسجيل الدقيق
لحقائق الطبيعة ، والا لكان عالما ولم يكن شاعرا . بل هي تمتد فتصل
الى استطاعته أن يتعاطف تعاطفا تاما مع العواطف المنقولة ، بحيث
يضطرب لها كيانه اضطرابا تنتقل اليها عدواه القوية ، فان أنت أعلت
الآن قراءة أبياته بعد أن تكاملت قصتها لديك وجدت الشاعر في فصلها
الأول سعيدا مع الظليم يمرح معه ويرتع وان تهكم تهكما رقيقا على
ذوقه الغريب في التلذذ بالنبات المر . ووجدته يتتبع عدوه مروعا مبهور
النفس مشاركا اياه فزعه من أجل أسرته . ووجدته يبلغ تمام تعاطفه
وذروة مشاركته في الفصل الأخير العظيم الاضطراب والجيشان . والحق
ان علقمة بن عبدة يهدو لنا من أبياته هذه ، على بساطته وسذاجته
البدوية ، انسانا واسع القلب عميق الانسانية ، قد تفتح قلبه الرحيم لكل
المؤثرات وان حدثه عقليته البدوية بحدود . فهو يتعاطف مع النعام ،
ذلك الحيوان الغريب الذي تحيره خلقته وعاداته . ويتعاطف مع الأعاجم
الروم ، برغم رطاناتهم الغريبة وقصورهم العجيبة . ويتعاطف مع الخادمة
البدوية الخرقاء التي لا تحسن عملا ؛ ومثيلاتها بيننا في يومنا هذا لا ينلن
في أغلب الأحيان الا السب والاحتقار وربما الضرب والعقاب .

أما ثالثتها فهي التي تجعل منه شاعرا ممارسا . تلك هي مقدرة الفائقة
على أن يصور لنا بألفاظه دقائق الصور المنقولة ، وأن يحمل اليها بهذه
الألفاظ ظلال عواطفه المرفهة ، فهو يضع لنا في لوحته اللفظية التفاصيل
الحسية الدقيقة ، والحركة النشيطة ، والأصوات الناطقة ، ويصوغ إيقاعه
ونغمه بحيث يثير فينا نظير اتصالاته . فان خاتمة البحر العام للقصيدة
— كما يخونه في مرحلة عدو الظليم — عاد الى وسيلة التصوير الحسي
الدقيق يجد فيها عوضا . هذه بالطبع هي المقدرة الأدائية الكبرى التي

لا يكون بدونها شاغرا ، فهما يكن من دقة ملاحظته كمراقب ، ومن عمق انفعاله كإنسان . فليس كل من يلاحظ الأشياء والأحداث ملاحظة دقيقة وينفعل لها انفعالا قويا بقادر على أن ينظم الفاظه بحيث تحمل الينا ملاحظته وانفعاله حسلا فنياً صحيحاً يقربها الينا ويكهربنا بحيويتها ويثير نظيرها فينا ويدخلها في صميم كيائنا التخيلي والعاطفي . بل هذه هي الموهبة الشعرية الغامضة التي قرقتها شعوب كثيرة بعمل الساحر والكاهن والنبي والتي تتابع نحن معشر النقاد نتائجها وندرس خصائصها ونعلل آثارها ولكن أنى لنا بتعليلها هي في كنهها الغامض وماهيتها الخفية .

والآن نريد أن نقدم لقارئنا بعض حقائق علم الحيوان عن النعام عساها أن تزيده تقديراً لهذه القصة ثم مقدرة على الدخول في العالم العاطفي الذي دخله ذلك الشاعر الجاهلي . فأهم ما يميز حياة النعام من وجهة نظرنا نحن البشر هو التحاب التام والمودة الكبرى بين ذكر النعام وأنثاه . وذكر النعام ليس « متعدد الزوجات » مثل حمار الوحش وحيوانات أخرى كثيرة ، بل يتخذ أنثى واحدة يقتصر عليها ويخلص لها طول حياته . وهذه الحقيقة في حد ذاتها كفيلة بأن تزيده تقديراً لروعة القصة التي قصها علقمة وتعاطفاً معها .

وحياة الزوجين تمتاز بالتشارك التام في أداء واجب الأبوة نحو البيض والفراخ . فليس الظليم من أنواع الحيوان التي يقتصر اهتمام الذكر فيها بالأنثى على ساعة الاتصال الجنسي ثم يتركها وحدها تعنى بالبيض والأفراخ . فالظليم وأنثاه يتتاوبان حضن البيض ، والأنثى تضع حوالي ثلاثين بيضة في أدحى واحد ، ثم ترقد عليها ساعات النهار ، فإذا جاء المساء حل محلها الذكر فرقد على البيض طول الليل . وحين يرقد

أحدهما على البيض ويذهب الآخر للرعى يبقى قريبا من الأدحى يطوف به من آن لآن ويحرسه من الدخلاء ، ويهاجم كل من يقترب منه بشراسة هائلة . ومن هنا تزداد فهما لما وصفه علقمة من دعر الظليم عند هبوب العاطفة وسبب اسرعه المزعوب الى أدحيه يحاول بلوغه قبل تمام غيوب الشمس . فالظاهر ان هذا الظليم قد تمادى في رعيه وأغراه خصب المرعى وصفاء الجو حتى ابتعد عن الأدحى أكثر مما ينبغى وأطول زمنا مما يفعل النعام عادة حتى أدركه الأصيل وأزف الوقت الذى يجب فيه أن يقوم بـ « ورديته » ويحل محل أنثاه . فهو الى جانب خوفه من أجل أسرته يشعر بالخزى وتأنيب الضمير لإهماله هذا ، كالزوج الذى يغيب عن أسرته فى أحد الملاهى أو المقامى فى سهرة ممتعة ثم يسرع الى بيته ندمان أسفا .

والنعام كسائر الطير يبلغ أقصى حدته وحرصه على أنثاه وحبها لها فى فصل الاتاج ، وهو الفصل الذى اختاره علقمة لقصته كما تفهم من خصبه وتراكم البيض وأفراخ بعضه أفراخا ضعافا عاجزين . وحينئذ تبلغ عرامته الوحشية وحببه الزوجى وعاطفته الأبوية مداها . وعلماء الحيوان يقولون ان ذكر النعام من أكثر الآباء بين الحيوان تفانيا فى خدمة صغاره والسهر على أمنهم وراحتهم . ولكن نأتى الآن الى ناحية أخرى تزيدنا بهذا الحيوان اعجابا ، وهى غزله الرائع مع أنثاه فى موسم اتاجهما .

ولنشرح أولا أن الحيوان لا يتم التلاقح بين ذكره وأنثاه كما يتخيل معظمنا بمباشرة وجفاوة تضرب بهما المثل فى الشهوة التى لا رقة فيها ولا مناجاة . وسبب هذا الخطأ الذى يقع فيه معظمنا هو ان معلوماتهم مقصورة على بعض الحيوانات المستأنسة التى لا يحدث بينها غزل قبل

التلاقح لأنها لا تحيا حياة طبيعية طليقة ، يتدخل الانسان في حياتها فلا يسمح للذكر بالاقتراب من الأنثى في موسم الاتساج الا لساعة محدودة ثم يفصل بينهما فصلا قاسيا . أما الحيوان البرى والطيور فيحدث بينها في أغلب أجناسها غزل طويل ومداعبة رائعة ومناجاة عظيمة الحنان . والذكر يتغنى للأنثى غناء طويلا منوع الايقاعات والأنغام يسكب فيها روحه الرقيقة الحنون ، أو يرقص أمامها رقصا معقدا مثيرا يعرض فيه قوته أو رشاقته أو جمال ريشه أو جلده أو عظمة قرونيه . وقد تشاركه الأنثى بعد مدة رقصته هذه بطريقة تذكرنا بتراقص القتى والفتاة في صالات الرقص في مجتمعنا الحديث .

والأمثلة كثيرة جدا تفيض بها كتب علم الحيوان ويستكشف منها العلماء بدائع جديدة باحثا بعد باحث . ومن حقائقهم التي تعجبني بنوع خاص ما يفعله الطاووس حين يتخايل أمام أثنائه بريشه ذى الألوان المتعددة الزاهية حتى يثيرها . ويجب أن تعرف أولا ان الألوان الزاهية في عالم الطير والحيوان مقصورة على الذكور وحدها ، أما الافات فباهتة اللون رتيته . وسبب ذلك ان التبرج في عالم الحيوان ، عكسه في عالم الانسان ، هو من وظيفة الذكر ، فهو الذى عليه أن يبدى أحسن زينته ويستعرض أبرع جماله ليفتن الأنثى ويثير حبها واعجابها . فذلك الطاووس اذ يختال أمام أثنائه جيئة وذهابا لا يبسط من جناحيه الا الجناح المواجه لها ، ويبقى الآخر مطويا ، حتى اذا ارتد بسط هذا وطوى ذاك ، فما حاجته الى بسط الجناح الذى لا تراه ؟ !

أما مثلنا الثانى الذى تحب أن تقدمه للقارئ فمن النعام خاصة ، لكننا لن نأخذه من كتب علم الحيوان ، التى يسهل عليه الحصول عليها ، بل من مقالة كتبها فنان من جنوب أفريقيا اسمه چان چوتا ، يصف فيها

زيارة قام بها لاحدى مزارع تربية النعام فى ضواحي كيتاون ، وهذه المزارع تكثر فى تلك البلاد لأنها مورد هام لثروتها الاقتصادية . وقد نشرت هذه المقالة فى عدد ديسمبر سنة ١٩٤٨ من « مجلة جمعية المحافظة على حيوان الامبراطورية » (١) . فلنترجم بعض فقراتها تاركين للقارىء أن يستكشف قرب بعض أوصافها وتعبيراتها من أبيات علقمه وان تكن المناسبة مختلفة .

يبدأ الكاتب بأن يصف منظر النعام اذ انتصبت بأجسامها الطويلة ومن خلفها الألق المضىء ، فيقول : « هنالك وقت تلك الطيور العظام ، طويلة مثيرة للروعة ، وأعناقها الدقيقة الطويلة ورؤوسها الصغيرة كروؤوس الأفاعى تميل وتهتز من جانب الى جانب على ارتفاع ثمانية أقدام من الأرض . وكانت مواجهة لى اذ اقتربت ، فبدت ومن خلفها السماء المضئية كأنها نوع من الأشجار النامية » .

وبعد أن يسرد عددا من الخقائق عن حياة الظليم مع أنثاه وبيضه ، يؤكد بها اخلاصهما وتفانيهما ، يصف رقص النعام ، ويذكر غرامه بالرقص وبخاصه فى موسم الاتاج ، وكنهيد لاتصال الذكر بالأنثى . ثم يعطى تفصيلا لاحدى هذه الرقصات التمهيدية ، فترجمه فيما يلى :

« جلس الظليم على الرمل فى عظمة ملوكية ، وأخذت أنثاه تدور وتدور من حوله . وكان لونها رماديا أغبر لا روعة فيه اذا قورن بجمال ذكرها وفخامته فى لونه الأسود والأبيض . وكان جناحاها المتهدلان يرتعشان ، وهى تصدر صوتا متقطعا مثل القعقة الخفيفة للصاجات

(١) Jan Juta : Journal of the Society for the Preservation of the Fauna of the Emprre.

الصغيرة (الصنج) . وفجأة هب الذكر ، ومد جناحيه الى آخر امتدادهما ، وريشاته البيضاء المتجمدة ترتفع وتنخفض في حركة متموجة ، والمجموعة العظيمة من الريش التي تكون ذيله منتصبه . ويبطء سار اليها في مشية مختالة متبخترة ، ثم واجه أحدهما الآخر ، وتماست أطراف أجنحتهما ، وبدأ شعيرة الرقص ، وأخذا يدوران في ببطء ، في مثل رقصة « الفالس » ، وعنقاهما الطويلان يتقوسان ويهتزان اهتزازات موقعة ... فلا يدوران ويدوران ، وفجأة كسرت الأنثى هذا الايقاع ، وبركت على الأرض ، وجناحها ممتدان الى آخر امتدادهما ، ورقبتها الطويلة ممتدة تكنس الأرض من جانب الى جانب وتنسج على سطحها المترب طرازا من الحركة تزيد به من افتتان ذكرها . هنا كان الرقص العتيق الذي تبقى من دهور سحيقة القدم ، يثير الرغبة الجنسية الى قمة التحقيق العليا ، ذلك الرقص الذي استمر عبر أجقاب التطور من الحيوان المدفوع بغريزته الى الانسان الذي يطلب اللذة الجنسية طلبا واعيا اراديا .



هنا قد يكون الموضع المناسب لاثارة هذه المسألة العامة : مسألة الطبيعة في الشعر العربي القديم . واذا كنا سنلجأ الآن الى أحكام معممة ، فانها ليست أحكاما مسبقة ولا آراء استتجناها من محض التفكير النظري — كما تفعل أكثر الأقوال الشائعة عن هذا الشعر للأسف الشديد — بل هي ملاحظات استخرجناها من دراسة استقرائية متمهلة لمئات الشواهد . ولعل فيما يحتويه كتابنا هذا من أمثلة تقدمت وأمثلة ستلى ما يعين القارئ على إعادة النظر في الشعر القديم حتى يتعرف نصيب أحكامنا التالية من الصحة أو الخطأ .

وفي سوقنا لهذه الأحكام سنحتاج الى أن ننقل صفحات من كتاب سابق لنا ، كتبناه منذ سبعة عشر عاما ، هو كتاب « ثقافة الناقد الأدبي » ، لم يكن مختصا بدراسة الشعر الجاهلي ، لكننا لم نستطع استيفاء موضوعه الخاص دون نظرة في ذلك الشعر الذي يكون الأساس الأول للعبرية الشعرية العربية . أما وقد خصصنا كتابنا الراهن لتقدير الشعر الجاهلي ، فلعله لا يكون علينا حرج أن ننقل هنا الفقرات التالية (ص ٢٣٧ — ٢٤٠) التي نبعت من احساس قوى بالحزن — والغيظ — من اتهام الشعر العربي القديم بأنه أهمل وصف الطبيعة أو قصر فيها ، وهو اتهام كان يتداوله الكتاب ولا يزال يردده كثيرون منهم . فقلنا ما يلي في الرد عليهم :

« أكثر الناس يظنون ان العرب القدماء أهملوا الطبيعة ولم يهتموا بها ، أو لم يهتموا بها اهتماما كافيا . وهذا خطأ مبين ما أتتجه الا عدم اتقانهم لدراسة الشعر الجاهلي والشعر الأموي ، واقتصارهم على وضع قصائد مشهورة يحفظونها ويرددونها ولا يعرفون غيرها ... »

العرب اهتموا بالطبيعة اهتماما عظيما ووصفوها وصفا طويلا منوعا . وهذا هو ما كنا نتظره من أناس ارتبطت حياتهم بالطبيعة العارية الى ذلك الحد . وشعرهم في الطبيعة عظيم ، من ناحية الكم ومن ناحية الكيف معا . فان كان في شعرهم بعض التكرار فليس منشؤه فقرهم الفني أو قلة اهتمامهم بالطبيعة ، بل منشؤه فقر الطبيعة نفسها . ليس العجيب انهم لم يقولوا أكثر مما قالوا بل العجيب انهم قالوا كل ما قالوا اذا تذكرت فقر طبيعتهم الصحراوية وتشابهها وقلة التنوع في مناظرها وألوانها ونباتها ، وهم لم يتركوا ناحية منها الا ووصفوها فأتقنوا الوصف وفصلوه . والتفاتهم الى هذه الطبيعة المملة للعين الراتبة المناظر والألوان

الى الحد الذى التفتوا اليه يدل على عظم اهتمامهم بها والا ما استكشفوا
الذى استكشفوا من أوصافها . وانك لتجد فى الشعر العربى القديم (١)
وصف البيئة الصحراوية بكل ما فيها من رمال وصخور ، ووهاد وتلال ،
ووديان وغدر ، وقيعان وجبال ، ودروب ومفاوز ، وما يعلوها من السماء
والنجوم ، والسحاب والغمام ، والرعود والبروق ، وما يخرقها من
الرياح والنسمات ، والأمطار والسيول ، وما يتقلب عليها من فصول
السنة المختلفة ومن الطقوس المتفاوتة ، من ربيع وصيف وشتاء ، ومن
حر ملتهب وبرد قارس ، وشمس لواحة وبرد وصقيع ، وما يحيا فيها من
جميع أجناس الحيوان الصحراوى من لبونات وطيور وزواحف وقوارض
وهوام وحشرات ، وما تستطيع أن تنبته من مختلف أنواع العشب
والنبات والزهر والشجيرات والأشجار .

وصفوا الديار المهجورة بعد رحيل المحبوبة ، وكيف تسقط عليها
الأمطار وتتوالى الرعود والبروق وينبت فيها العشب الكثيف وتأوى
اليها الحيوانات الوحشية من شتى الأجناس وتعيش فى ربوعها مستمتعة
بحياة هادئة حرة لا يزعجها الا ناس ، ترعى النبت الغمير وتتوالد باخصاب
وترضع أطفالها وتعدو وتقفز وتمرح أو تسير بتؤدة وهدوء والصحراء
تردد أصواتها وتجاوب صيحاتها .

وصفوا مفاوز الصحراء وأماكنها الموحشة المهجورة حيث يسافر
الشاعر أو يذهب للصيد ، ووصفوا ما يمرون به من حيوان ومن بوم
تنفق وحرباء تتسلق الصخور والأغصان وأفاع تسكن بطون الوديان .

(١) نعى بهذا التعبير الشعر الجاهلى ثم الشعر الذى نظم فى صدر
الاسلام الى آخر العصر الأموى ، لأن هذه هى الحقبة التى نستطيع
فيها أن نطمئن الى أن الشعر - فيما عدا مواضع قليلة جدا - يصور
العبقريّة العربية الخالصة .

وصفوا العيون النائية التي يردها الشاعر أو يردها الحيوان الوحشى
وما يكسو مياها من ريش الطيور ونسيج العنكبوت وما يعج في هوائها
من آلاف البعوض والذباب والهوام وما ينبت فوقها وحولها من
النبات المائى .

وصفوا دروب الصحراء الطويلة الواضحة الخاوية ممثلة بأفاحيص
القطا ، ووصفوا منسرباتها الخفية التي لا تكاد تستبين ، وتفرسوا فيها
وميزوا فيها كل هضبة وتل بل كل صخرة وكل حفرة .

وصفوا مروج الربيع المرعة تكاثف فيها النبات المخصب وازدهم
فيها النحل والذباب يتغنى ثملا بنشوة الحياة وسكر الربيع وكثرت فيها
بيضات النعام .

وصفوا الجبال الشامخة السماء تعيش فيها العقبان والنسور والصقور
والحبارى والحمام أو تعجز عن بلوغ قممها الباذخة وتتسلقها الوعول .
ووصفوا مخارمها وأطوادها وأنوفها وأطرافها وحيودها .

وصفوا الآل والسراب يهتز من بعد على وجه الصحراء كأنه الذئب
الأعرج ، وتتبعوا بعيونهم الهباء المنين تثيره أخفاف الابل فتلوى به
الصحراء .

وصفوا الأنهار وطيور الماء تمتطى أمواجها وتسبح فيها مرحة وتختفى
ثم تظهر .

وصفوا النجوم تميل الى المغرب أو تختفى تدريجا في ضوء النهار
كأنها قطعان الوعول تتسلق جبلا . ووصفوها تطلع في الشرق في فجر
أيام الصيف ، ووصفوها تنحدر عن السميت في لياالى الشتاء ، ووصفوها
تبرق ووصفوها تسكن ، ووصفوها تتحرك ووصفوها يخيل الى العين
الناظرة انها جاثمة في مكانها لا تريم .

وصفوا ساحة القتال بعد انتهاء الموقعة وقد أسرعت ضواري
الوحوش وجوارح الطيور والضباع والنسور والغربان تلتهم الموتى
أو تنتزع عيونهم . ووصفوا الضبع يترقب المحتضر وينتظر صعود نفسه
الأخير كي يلتهمه .

وصفوا الربيع بنبتة الغزير ومرجه الخصب ورياضه المعشبة الخضراء
وكيف تعج الصحراء فيه بالحياة . ووصفوا الصيف بحررته الشديد حين
تتحول الديدان الى فراشات وتسلل الأفاعى خارجة من كنان الرمال
حيث أوت في فصل الشتاء وتطرح جلودها ، والفراخ تخرج من بيضاتها
والطيور تعلم أولادها الطيران .

وصفوا حرارة منتصف النهار ، الظهيرة القائظة حين يتقلب الجراد
على الصخور الملتهبة مصوتا من شدة الألم وتتلوى الأفاعى ألما من حر
الرمل ويكاد يذوب رأس الضب وتضطر العصافير الى أن تلجأ الى جحور
الضباب وتأوى الظباء والبقر الى كناسها وتصعد الحرباء فوق الصخور
وفوق جذوع الأشجار تواجه الشمس مبدلة ألوانها بتأثير الحر .

وصفوا ليالى الشتاء وبردها الأليم حين تتسلل الأفاعى الى داخل
الكنان طلبا للدفء وتعجز الكلاب عن النباح من شدة القر وتحارب
سيدها لتحصل على مكان يقرب النار ويكسو الصقيع الأرض فيضطر
الكلاب الى اتخاذ الجحور .

وصفوا شدة ظلام تلك الليالى الشتوية . وصفوا آخر الليل ووصفوا
الصباح الباكر حين تشقشق العصافير وتصيح الديوك .

وصفوا الرعود والبروق والأنواء بأنواعها المختلفة التى لا يفهمها
تمام الفهم الا عالم بعلم الأحوال الجوية ، وصفوا السحاب والغيام على

شتى أنواعها وأحجامها وألوانها ومختلف سرعاتها ، وصفوا المطر الهادىء اللين والمطر الويل المهطل والمطر المتقطع والمطر المتصل ومطر كل ساعة من ساعات النهار والليل . وصفوا السيول المكتسحة المدمرة تطرد أمامها الوحوش بل تعلو فتبلغ الطيور فتغرقها وتستخرج القوارض من جحورها وتصل الى الوعول فى أعلى قممها فتزلها ، ووصفوا ما تحدثه من الدمار والخراب وما تقتله من الأشجار وما تحطمه من الأبنية المسقفة . ثم وصفوا منظر الأرض بعد انتهاء السيل الصاخب وما يتبعه من هدوء وسلام والأرض مكسوة بجثث الوحوش والطيور الغرقى والعصافير تشقى منتشية بالهواء الصافى والجو الرطب والماء الكثير والوعول تبقى فى جبالها خوفا من أن تنغرس فى الطين .

ثم انهم فى وصفهم لابلهم وخیلهم شبهوها بالحيوانات الوحشية وبالطيور فانتهزوا هذا التشبيه فرصة ينسون فيها ابلهم وخیلهم ويتبعون حياة هذا الحيوان بوصف مدقق مستفيض يذكرونك فيه بعلماء الحيوان المحدثين الذين يخرجون الى الغابات والأدغال بعدسات تصويرهم ويقضون أياما مختصين يراقبون الحيوانات والطيور ويصورونها خلصة . بهذه الاستفاضة وهذا التدقيق وصفوا حياة النعام وحياة الحمار الوحشى وحياة الثور والبقرة الوحشيين وحياة القطا ووصفوا حركات العقاب والنسر ومختلف أنواع الصقور والبزاة والشياهين .

بل فى وصفهم للرجال والنساء والأطفال اتزعوا تشبيهاتهم من الطبيعة المحيطة بهم وحققوا كثيرا من هذه التشبيهات تحقيقا يحيرنا بدقة تتبعه لمختلف عناصر الطبيعة الجامدة والحية ودقة دراسته لعادات مختلف الحيوان .

وبعد هذا كله يقول أناس ان العرب لم يهتموا بالطبيعة ! سامحهم
الله في جهلهم وسامحهم في ظلمهم للأدب العربي . وليس ما قدمت
الا عرضا سريعا موجزا ولو سمح حجم الكتاب لزدت كلامي تفصيلا ...

ولكن الذى أريد أن أقرره وألح فيه ... هو ان العرب لم يصفوا
كل هذا وصفا جامدا أو وصفا سطحيا ، فلم يكونوا من أولئك الذين
ليست الطبيعة عندهم الا زراکش وبهارج سطحية يبههم أحمرها
وأصفرها وأخضرها ، أو ظلا يستريحون اليه ومهادا وثيرا وهواء بليلا ،
أو مسرحا للقصف واللهو . وانما كانت الطبيعة لهم شيئا حيا نابضا
بالحياة استجابوا لما فيها من حيوية واهتزوا لمؤثراتها اهتزازا شديدا
وتتبعوا ما يحدث لها من تقلبات على مر فصول السنة المختلفة » انتهت .

في فقراتنا هذه نسبنا ذلك الاتهام الذى حاولنا تضيده الى جهل
القائلين به . لكن له سببا آخر غير الجهل ، هو تطبيق المقاييس النقدية
الغربية على الأدب العربي . وهذا موضوع طرقيناه في أكثر من كتاب من
كتبنا السابقة ، ثم أعدنا لفت النظر اليه في تمهيد كتابنا الراهن . هؤلاء
الكتاب يطبقون على الأدب العربي مقاييس ينتزعونها من قراءتهم لكتب
النقد الغربى ، مهملين الاختلاف الأساسى بين طبيعتى الشعرين . فهم
يريدون نوعا معينا من وصف الطبيعة ، فاذا لم يجدوا هذا النوع المعين
في الشعر العربى القديم اتهموه باهمال الطبيعة .

فلنتخذ الشعر الانجليزى هنا مثالا ، لأن معظم الأحكام النقدية
التي أقحمت على الشعر العربى قد استمدت من كتب النقد الانجليزى ،
ولأنه هو الشعر الغربى الذى ربما يحق لمؤلف هذا الكتاب أن يتحدث
عنه بقدر من الاطمئنان .

المهم الأكبر للشاعر الانجليزى فى وصفه للطبيعة هو أن يستكشف من خلال العالم المادى عالما غير محدود يعلو على عالم الحس . فهو فى ملاحظته الدقيقة للعالم المادى يلتقط منه لمحات تتبدى له من ذلك الوجود غير المحسوس ، فيقبض عليها ويترقى معها الى ذلك العالم الخفى ، محاولا أن يصل اليه وأن يندمج فيه ، ويتزود بروحانيته ، ويفنى فى وجوده المطلق . وعلى ضوء استشفافه له ينظر الى العالم الحسى ، فتتبدى له فيه وحدة حيوية تؤلف بين جميع مظاهره وحقائقه على تعددها وتناقضها .

وهذا ما لا يحاوله الشاعر الجاهلى ، ولا يفهمه ولا يحلم بإمكانه ، الا قليلا جدا . وكتابنا هذا يحتوى على بعض هذه اللمحات النادرة ، ولكنها استثناءات لا تغير الحقيقة العامة التى ذكرناها .

بهذا نسلم ، ولكن ... هل يكفى هذا سببا لاحتقار الشعر الجاهلى أو الغض من نجاحه العظيم الذى حققه فى حدوده الخاصة ؟ فلنبداً بأن نقرر اتفاقاً أساسياً عظيماً بين الشاعرين ، العربى والانجليزى ، هو ان كلا منهما يمتاز بالحساسية المرهفة ، والعاطفة المشبوبة ، والقدرة على أن يدرك باحساساته الخمسة من حقائق الوجود الحسى ما لا يدركه الآخرون ، وعلى أن يصل فى انفعاله بتجارب حياته الى أعماق من كيانه الوجدانى لا يبلغها غير الفنانين . ثم ان كلا من الشاعرين ، فى تأديته لرؤيته وانفعاله ، لا يكتفى بتسجيل العالم الموجود كما هو ؛ بل هو اذ يراه من خلال عاطفته ومزاجه يعيد ترتيبه وتنظيمه فى خلق أكمل ونظام أتم . وهذه القدرة الخالقة هى التى يكون بها فنانا .

صحيح ان الشاعر الجاهلى يقف هنا ، فتتحصر قدرته فى الرؤية والفهم على العالم المحسوس ، كما تنحصر قدرته فى إعادة الخلق على

ما تدركه الحواس الخمس ، أما الشاعر الانجليزى فى كلتا المقدرتين
فيتجاوز عالم الحس الى عالم آخر يراه أو يتوهم وجوده ، ويسعى
فى أن يزيده روحانية . لكن الشعر الانجليزى الذى يستطيع هذا هو
الشعر الانجليزى حين بلغ تمام نضجه وتمت له طبيعته المميزة ،
أما بدايات هذا الشعر فلا تزيد فى هذه الناحية على شعرنا الجاهلى
شيئا . اذ هى أيضا منجسة فى العالم المحسوس . وهذا ما ينسأه الذين
يطبقون مقاييس الشعر الانجليزى الناضج على شعرنا الجاهلى ، وهذه
أيضا حقيقة مهمة تعيننا فى الرد على كل متعصب يدعى ان السبب هو
تفوق سلالى لجنس على جنس ، اذ الأمر لا يزيد على المؤثرات البيئية
والزمانية وفعلها فى تكوين العقلية لشعب من الشعوب ، فحين تتغير
هذه المؤثرات ، من مادية وسياسية واجتماعية وثقافية ، على مدى التطور
التاريخى للشعب ، تتطور صفاته العقلية وتتسع امكانيات عبقريته
الفنية (١) .

ولكن ننظر الآن فى دليل آخر طريف جدا ، هو ان النقاد الغربيين
أنفسهم ، فى محاولاتهم أن يحددوا ما الشعر ، كانوا فى تعريفاتهم المبكرة
يقتصرون على صفات متوافرة فى شعرنا الجاهلى ، فكانوا يركزون على
امتياز الشاعر بالحساسية والتوفز العاطفى ، وعلى دقة ملاحظته وقدرته
على الرؤية الجلية والتذكر الحى لتجربته ، وعلى اعادته لترتيب مواد
الكون فى صورته الفنية ، وقدرته على أن يصنع قالبا فنيا يحمل فكرته
واتفعاله فيشير نظيرهما فى قارىء شعره .

(١) انظر شرحنا المفصل لهذه الحقيقة فى كتاب « ثقافة الناقد
الأدبى » ، البابين الثالث والرابع ، وذلك فى مناقشتنا لادعاء المازنى
والعقاد أن عبقرية ابن الرومى عبقرية يونانية .

لكنهم كلما مضوا قدما ، بمضى الشعر الانجليزى فى تطوره ، ازدادوا تركيزا على قدرة الشاعر على النفاذ الى العالم الروحى غير المنظور . فوجدنا شللى يعرف الخيال بأنه « تعبير الجمال الذى يستكشف الحقيقة التى تعلو على المحسوسات ، وميزته العظمى هى قدرته على الايحاء والتجلى » . ووجدنا امرسون يقول ان الشعر هو « الجهاد الخالد فى التعبير عن (روح) الأشياء » . ووجدنا براونج يقول ان الشعر هو « توضيح العلاقة بين العالم والاله ، بين الطبيعة والروح ، بين الواقع والمثال » .

ووجدنا من يقول ان الفن هو اطلاق الروح من سجن الواقع ؛ بل تمادى بعضهم ، وهم المؤمنون بمذهب الفن للفن وحده ، حتى فصلوا فصلا تاما بين التجربة الفنية والتجربة الحيوية المعاشة ، فقال أحدهم : « طبيعة التجربة الجمالية هى أن تفصل عن عالم الحقيقة ، فلا تكون جزءا منه ، ولا نسخة له ، بل تكون عالما مستقلا بذاته ، كاملا ، يتمتع بالحكم الذاتى » . وقال آخر : « لكى تقدر عملا فنيا لا نحتاج الى أن نستمد أى شئ من الحياة ولا نحتاج الى أى معرفة بأفكارها ومشاعلها ، ولا أى خبرة بعواطفها » (١) .

وهذا التماذى فى مذهب الفن للفن ، وان سلمنا بأنه يصدق على « بعض » ما أتجه شعراء الغرب — وهناك من النقاد الغربيين من يرفضون قبوله على الشعر العربى نفسه — فان الذى لا شك فيه هو انه لا يصدق البتة على الشعر العربى عامة ، والجاهلى خاصة ، لكن هذا لا يضير شعرا شيئا ، بل عساه أن يكون له ميزة .

(١) انظر فى هذا كتابنا « طبيعة الفن ومسئولية الفنان » ، الطبعة الثانية سنة ١٩٦٤ ، ص ١٥ — ٢٤ و ٥٥ — ٦٠ .

فان عدنا فسلمنا بأن الشعر الذى يتجاوز نطاق العالم المحسوس الى العالم غير المحسوس يدل على نمو وارتقاء فى مقدرات منشئه ، فان هذا ينبغى ألا يغفلنا عما استطاع الشعر الجاهلى أن يحققه داخل حدوده . فان يكن هذا الشعر محدودا بحدود عالم الحواس ، فما أكبر دقته فى رؤية هذا العالم ، وما أعظم حدته فى الإفعال به ، والتهكرب بحيويته ، والاستجابة لتبضه الدافق ، والاهتزاز بحركته الزاخرة والطرب لجماله والتلذذ بلذاته والتألم بالآلامه وأحزانه ، والاندماج الوجدانى التام مع قواه العظيمة ؛ وما أقوى قدرته على أن ينقل إلينا هذا كله ثقلا فنيا تام الصحة الفنية ، ثقلا يشحذ فينا جميع احساساتنا من بصر وسمع وذوق وشم ولمس ، فيزيدنا ارهاقا وعمقا وغنى ، وينفذ من خلالها الى صميم كياتنا الانسانى فيهزه هذا .

وهذا شىء ينبغى ألا نستعزى به أو نثقل من شأنه . بل ان من النقاد الانجليز من يعتقدون ان آفة الفن الحديث هى انه قد ضعفت صلته باحساسات الجسد ، فى اسرافه فى التجريد والتحليق والتوهم والانعزال العقلانى أو الترفع الجمالى ، فهم يدعون الى أن يعود الفن الى الإفعال القوى باحساسات الجسد والاحتفال بها واحترامها وتقديرها . بل وجد أديب انجليزى حديث ، هو د . هـ . لورنس ، جعل هذه الغاية رسالته الكبرى فى شعره وقصصه ومقالاته فى فلسفة الفن . فلنذكر فى هذا الصدد بعض التعريفات المشهورة فى النقد الغربى نفسه . لنذكر قول ملتن ان الشكل الشعرى هو شىء « بسيط ، مثير للحواس ، ومثير للعاطفة » . وقول وردسورث أن الشعر هو « الحقيقة تحملها العاطفة حية الى القلب » ، وهو « روح المعرفة الواسعة الدقيقة » وهو « الفيضان التلقائى للاحساسات القوية ، الذى ينبع من تذكر العاطفة

في حالة من الهدوء » . ولنتذكر أخيرا قولة أرنولد المشهورة ان الشعر هو نقد الحياة . وما كان هناك شعر تصح عليه هذه التعريفات ، ولا كان شعر أصلح لأن يسمى نقدا للحياة ، بالمعنى الدقيق الذي عناه أرنولد ، من الشعر الجاهلي .

فلنتذكر ، مهما قل عن اقتصار الشعر الجاهلي على العالم المحسوس ، حقيقة مهمة رأينا عليها أمثلة في فصولنا الماضية ، وسنزداد اقتناعا بها في فصولنا القادمة ، وهي ان هذا الاقتصار لا يجرده من الطابع الفني الصادق ، ولا يدخله في دائرة التسجيل اللفظي الجاف . فان الشاعر الجاهلي لا يزال يقبل على حقائق الكون والوجود اقبال فنان ، وينفعل بتجارب الحياة افعال فنان ، ويؤدي هذه الحقائق والتجارب أداء فنان يحييها أمامنا ويخلدها لنا وينفخ فيها من عاطفته ويلونها برؤيته فيعدينا بعدوى افعاله ومزاجه . فالذي نجده في الشعر الجاهلي ليس تجارب الحياة « الخام » نفسها ، ولا حقائق المادة مسجلة تسجيلا آليا مقتصرًا على المحاكاة ، بل كما تصورهما الفنان وانفعل بها وتذكرها ، تصورا واثقالا وتذكرا تزيدها حدة وعمقا وغنى وتزيدنا بها وعيا وادراكا وتأثرا .

ومهما يكن من ايماننا بأن الشعر الأرقى يتجاوز عالم الحس ، ويستشف العالم اللامنطور ، ويصل الى وحدة الوجود ، فلنتذكر ان الشعر لا ينجح في شيء من هذا ، بل هو لا يتحقق أصلا ، الا اذا نجح في تقييد هذا العالم اللامادي في أشكال محسوسة نسمعها بأذاننا في التركيب اللفظي ، ونبصرها بمخيلتنا البصرية . لأن الفن مهما يكن من روحانية نظره قائم كله على نقل غير المحسوس الى عالم المحسوس ، وترجمة الخواطر والهواجس والرؤى والمثل الى ما يدرك بالاحساسات

الخمسة . والفن كله قائم على الخصوصيات لا العموميات ، وعلى التفاصيل المجسمة يجسمها الفنان في مادته المختارة التي نراها بعيوتنا أو نسمعها بآذاننا أو نلمسها بأصابعنا ، من كلمات اللغة في الشعر ، والألوان والمساحات في الرسم ، وأحجام الحجارة أو المعدن وأشكالها في النحت ، وأصوات الآلات في الموسيقى ، وإيقاعات الصوت البشرى وأنغامه في الغناء ، وحركات الجسم في الرقص .

ويعجبني في هذا الصدد ما تقوله الكاتبة الانجليزية اليزابث درو ، اذ تقول في كتاب لها عن فهم الشعر وتقديره (١) :

« ان الشعر يشيع الحياة في الانسان ، أو كما قال ييتس » انه دم وخيال وفكر يتدفق معا » ، ويقول أيضا « انه يدفعنا لنلمس العالم ونتذوقه ونسمعه ونراه ، ويعلمنا كيف نتصرف عن كل ما هو من نتائج العقل وحده ، بل عن كل شيء ليس فافورة تتفجر من كل آمال الجسم وذكرياته وأحاسيسه » . حتى استعماله لكلمتي تتدفق وتتفجر يصور الحماسة والاندفاع في عملية الخلق الفني . وتنبثق فافورة الشعر من الجسم ، ومهما تكن فيه من خواص سحرية أو روحانية ، لا يمكن أن نفصلها عن الحواس . ان اللغة نفسها وسيط حسي ، وهي تخلق جسما جديدا ماديا لوعي الشاعر ، ولكن بالاضافة الى ذلك فان عالم الحواس وعالم الفكر الداخلى والعاطفة لا ينفصلان لدى الشاعر ، ففي ألفاظ الشعر يتداخل كلا العالمين » .

وما نحسب ان هناك شعرا تنطبق عليه كل كلمة مما قالته هذه

(١) « الشعر كيف نفهمه ونتذوقه » ، ترجمة الدكتور محمد ابراهيم الشوش ، بيروت سنة ١٩٦١ ، ص ٣٩ .

الكاتبة ، ومما اقتبسته من كلام بيتس ، أكثر مما تنطبق على الشعر الجاهلى . فلتذكر أخيرا ان الشعر الجاهلى وان اقتصر على الحواس الخمس وما تدركه من مدركات وما تمارسه من متع وآلام ، فإنه بتصويره الفنى لها قد ارتقى بها درجات فوق مجرد الممارسة الحسية الواقعية الغليظة ، لأنه نقلها الى مجال الممارسة الفنية . وهذا هو أثر الفن فى زيادة وعينا بحياتنا وتجاربنا ، وفى الترقى باتصالاتنا الحسية نفسها اذ ينقلها من مجال الواقع العادى الى مجال الاتصال الفنى المتعاطف .

ذلك ان الذى نشهده فى الشعر ليس الشاعر وهو يعانى التجربة الواقعية ، بل الشاعر وهو يتذكرها بذاكرته التى تعيد احياها ، ويتخير عناصرها الهامة ويعيد ترتيبها بخياله الفنى ، وينظر اليها من خلال مزاجه الخاص ويمزجها بعاطفته القوية فيضيف اليها من مزاجه وعاطفته عناصر تزيدها تكاملا وانسجاما وتجلى أهميتها الحقة ومغزاها الكامل له ولاخوانه فى البشرية ، ثم يصوغها فى ألفاظ مركزة مكثفة قوية الشحنة والتداعى ، وينظم هذه الألفاظ فى موسيقية تساعدنا بايقاعها وتنظيمها على الدخول فى عالمه العاطفى والتخيلى . ونحن لن نستطيع هذا الدخول الا اذا شحذنا قدراتنا على التفاهم والمشاركة والتعاطف ، وعلى الاستجابة القوية لتأثير الألفاظ بمعانيها المشحونة وموسيقيتها المثيرة . وبهذا يحقق الفن رسالته المزدوجة فى زيادة وعينا بتجارب الحياة وتعمقنا لمغزاها الحقيقى من ناحية ، وفى الترقى بهذه التجارب ، وباتصالات الحس نفسها ، اذ يرفعها من مستوى الممارسة الحسية المباشرة الى مستوى المشاركة الفنية التى تقوم على التذكر والتخيل والتعاطف .

الفصل العاشر

فلسفة الموت والحياة

« إِنَّ هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا نَحْنُ بِمَبْعُوثِينَ »

بينما نحن تتابع علقمة في قصته الشائقة المثيرة عن حياة النعام ، ونصل معه الى فصلها الأخير الحافل بالسعادة والحب ، فنراقب معه هذه الأسرة الحيوانية الفرحة المتعاطفة ، الآمنة مطمئنة ، وقد عاد اليها ربها ليحميها ويسيطر عليها كنفه ورعايته ، ويسعد بها بوجهه وإخلاصه ، ويسبغ عليها من عطفه ومراحته ، اذا بالشاعر يفجأنا فجأة عنيفة ، فينقلنا قفلا مباغتاً الى أبيات حزينة متشائمة ، يترك فيها عالم الحيوان السعيد الى عالم الإنسان الشقي ، فيتأمل في اضطرابه وتقلبه وانعدام الأمن والاستقرار فيه ، وقلة المودة والتراحم بين أبنائه .

وهذا هو قسم الحكمة من القصائد الجاهلية ، وهي في أغلبها حكمة مليئة بالأسى والحسرة وخيبة الأمل ، وعلقمة يأتي في هذا القسم من قصيدته بثمانية أبيات غاية في الحزن والتشاؤم . لماذا فعل بنا علقمة هذا ؟ أو لعل الأخرى أن نسأل : لماذا حدث له هذا الانقلاب الفكري والعاطفي العنيف ؟ لن نستطيع أن نحسن الاجابة على هذا السؤال الا اذا أنعمنا النظر في أبياته ، وهذه هي :

٣١ - بل كل قوم وإن عزوا وإن كثروا

عرِفُهُم بِأَثافي الشر مرجوم

العريف = سيد القوم المعروف منهم العارف بأمورهم . الأثافي =
جمع أثفية ، وهى الأحجار التى تنصب القدر عليها ، وكانوا ينصبونها
على ثلاثة أحجار ، أو يستغنون عن الحجر الثالث بأن يسندوها الى
سفح الجبل ، وهذا هو « ثالثة الأثافي » فى قولهم المشهور : رماه
بثالثة الأثافي ، أى بشرّ كآته الجبل فى ضخامته . وأثافى الشر =
عظائمه ، أو دواهيته التى هى كأمثال الجبال . الرجم = الرمى
بالحجارة . يقول = كل قوم وان كانت لهم منعة فتصيبهم نوائب
الدهر ، وكل من كان ذا عزة وكثرة فلا بد أن تصيبه حوادث الدهر
ومكارهه فيذل بعد العز ويقل بعد الكثرة لأن الدهر سريع التغير كثير
الاختلاف والتقلب .

ما كان الشاعر ليأتى بهذا البيت لولا انه نتيجة مراقبته الطويلة
الحساسة لأحداث الحياة الجاهلية . هذه الحياة العسرة القاسية فى
طبيعتهم الصحراوية البخيلة ، يشع فيها الماء ويقل المطر ، وقد ينقطع
عن أرض القبيلة موسما كاملا بل أعواما متوالية ، فتتفق دوابهم
وتحصدهم المجاعة ، ويقلون بعد كثرة ويذلون بعد عزة . وكأن الانسان
لم تكفه مصائب تلك الطبيعة المعادية فأبى الا أن يزيد من شقائه بتناحره
الدائم فى عصبياته القبلية وثوراته الدموية ، الأمر الذى أدى الى التغاوى
المستمر ، فما من قبيلة غنية بمالها عزيزة بئاسها تأمن أن يصبح عليها
الغد بهجمة من قبيلة أقوى بئاسا تذهب بمالها وتهدم عزها . الى هذه
الحياة الشديدة الاضطراب الدائمة التقلب المعدومة الأمن القريبة من
تمام الفوضى نظر الشاعر الحساس فأحزنه ما رأى . وابتدأه البيت
بكلمة « بل » للاضراب يعيننا على فهم انقلابه . فكأنه يقول : مالى أنسى
نفسى هذا النسيان مع ذلك الحيوان الوحشى ؟ نعم ذلك الحيوان سعيد

متحابّ ، لكن ماذا بنا نحن بنى البشر ، وقد كان ينبغي أن نكون بامتيازنا عليه أكثر سعادة وتعاوناً على نوائب الحياة ، ولكن هل نجح عقلنا الأكبر في أن يوفر لنا مزيداً من الحماية والأمن ؟

٣٢- والحمد لا يشتري إلا له ثمن . مما يضمن به الأتواء معلوم

الشيء الوحيد الذي يمكن أن يخفف من كرب هذه الحياة ويبقى الناس شر دواهيها هي أن يعاون بعضهم بعضاً ، ولكن هل هناك كثيرون يفعلون هذا ؟ بل هم في أغلب الوقت متعادون متباغضون ، يشاحن بعضهم بعضاً ويذم بعضهم بعضاً . فإن سمعت قوماً يحمدون آخرين فلا تسرعن إلى استنتاج مبتسر ، بل أنعم النظر تجد هؤلاء لم ينالوا ما نالوا من الحمد إلا بعد أن دفعوا له ثمناً ثقيلاً على نفوسهم ، إذ أضحوا من أجله بآل نفيس تضيق به نفوسهم ، فهم لم يبذلوه عن حب وطواعية ، وحامدوهم لم يحمدهم إلا لأنهم تقاضوا ثمن حمدهم ، فكلا الفريقين في حقيقة أمره أنا في يفكر في مصلحة نفسه ، لا هؤلاء يجودون عن غيرية صادقة ، ولا هؤلاء يحمدونهم عن اعجاب مخلص ، بل كل شيء في هذه الحياة الانسانية له ثمن ، وهذا الثمن معلوم . هذا بيت يصل احتقاره لأخلاق الناس وتشاؤمه من طبيعتهم البشرية إلى حد الكلية . والبيت القادم سيؤكدّه ويرهن على صحة المعنى المزدوج الذي فهمناه فيه .

٣٣- والجود نافيةٌ للمال مهلكةٌ والبخل باقٍ لأهليه ومذموم

الهاء في « نافية » للمبالغة . و « باق » في هذا البيت بمعنى مبق ، وفي قراءة أخرى = مبق لأهليه ، أى يوفر مالهم ويبقيه لهم .

ليس أحد من الناس سعيداً أو راضياً بحاله ، لا الأجواد سعداء

راضون ، ولا البخلاء سعداء راضون . أما الأجواد فهم حقا يكسبون الحمد ، ولكن كيف ؟ باهلاكهم مالهم حتى يعودوا فقراء مضرورين . وأما البخلاء فهم حقا يحتفظون بمالهم ، ولكنهم يكتسبون لأنفسهم ذم الناس . تأمل دقة الشاعر في استعمال واو العطف « باق ومذموم » ، فمعناه أنه باق ولكنه مع ذلك مذموم . وهل تظنهم يسعدون حقا بمالهم وقد باءوا من أجل الاحتفاظ به بكره الناس واحتقارهم ؟ وماذا نختر لأنفسنا من الشرين وكلاهما فظيع ؟ أو لم يكن من المستطاع أن يتيح لنا القدر نظاما أصلاح وأرحم ، تفوز فيه براحة المادة ورضى الناس في وقت معا ؟

٣٤ - والمال صوفُ قرارٍ يلعبون به على نقادته ، وافٍ ومعلوم القرار = الغنم عامة ، أو هي النقد وهي صغار الغنم ، ويقال انها قصار الأرجل قباح الوجوه ، ويقال انها على صغر أجسامها أو قبح أشكالها تعطى أجود الصوف . والنقادة جمع نقد بفتح النون والقاف ، وقد جمع نقدة ، أى أن النقادة جمع الجمع ؛ أو أن الهاء أدخلت لتأنيث الجمع كما يقال فحال وفحالة . وافٍ = تام الصوف غير مجزوز . مجلوم = مجزوز .

هذا بيت لم يفهم الشراح القدامى معناه الصحيح كما يخيل لنا . وهم في جميع آيات الحكمة هذه يضطربون كثيرا ولا يوفون المعانى حقها . والسبب ان معظمهم مبذول في تفسير الألفاظ المفردة ؛ فان حاولوا استنباط المعنى الشامل للبيت أخذوا البيت كوحدة قائمة بذاتها مستقلة عن الآيات التى تسبقها والتى تليها . صريح ان كل بيت يحتوى على فكرة معينة ، لكن جميع أفكار علقمة في هذا القسم من القصيدة متداعية مترابطة ترمى كلها الى هدف موحد لا يسيل الى تبينه الا بفهم

حالاته الفكرية والدخول في عاطفته الراهنة . فهم يعطون للبيت معنيين مختلفين ، أحدهما هو : يريد أن من الناس من يعطى القليل ومنهم من يعطى الكثير كما ان الصوف على النقد قليل وكثير ؛ فاللفظ على الصوف والمعنى على المال . ولو كان هذا هو معنى البيت لكان معنى تافها لا يستحق أن يعنى الشاعر بنظمه . والمعنى الثانى هو : الناس مختلفون . منهم الغنى الكثير ومنهم الفقير الذى لا مال له ، كالقرار على صغر أجسامه منه ما هو وافى الصوف أى كثيره ومنه ما لا صوف عليه . وهذا الشرح وان يكن أقل خطأ من الأول فإنه ينتقص المعنى انتقاصا يفسده اذ يضع أهم فكرة فيه . هذه الفكرة هى المحتشاة في قوله « يلعبون به » أى يتداولونه فيتناقل بين أيديهم كما يتناقل المال في لعب الميسر . فليس المهم ان الناس مختلفون منهم الغنى ومنهم الفقير ، بل المهم ان نفس الشخص الذى يكون غنيا في يوم يكون فقيرا في يوم آخر . وليس صحيحا ان الغنى المذكورة منها ما هو كثير الصوف ومنها ما لا صوف عليه ، بل الصحيح ان نفس الغنى تكون وافية الصوف يوما ثم تصبح واذا بأهلها قد جزوا صوفها . فهو يصف عبث الدهر بالناس كراما أو لثاما ، أجوادا أو بخلاء . وقوله « على نقادته » معناه أنه على قبح شكله يعطى صوفا جيدا لا يستغنى عنه الناس ، كذلك المال يستبجه الشاعر في ذاته ولكنه يسلم بفائدته والجميع يرغبون فيه ، الا أن المال لا يبقى لأحد كما أن الصوف لا يبقى على ظهر غنى . لا تفرح اذن بمالك أيها الانسان اذا كنت غنيا ؛ ان الغنى الصغير اذا فرح بصوفه الوافى لا يلام ، لأنه لا يدرك ماذا لا بد أن يحدث له غدا ، ولا يدرك ان أصحابه انما يطيلون صوفه ليجزوه في النهاية فيحس بالبرد والعري والأذى . أما أنت أيها الانسان فقد كان ينبغي أن يكون لك من عقلك

المدرک ومراقبتک الخیرة بصروف الزمان وتقلب الحظوظ ما یعلمک
هذه الحقیقة .

۳۵ - وَمُطْعَمُ الْغَنَمِ یَوْمَ الْغَنَمِ مُطْعَمُهُ أَنْتِی تَوَجَّهَ ، والمحروم محروم
فی هذا البیت یصلُ ایمانه الجاهلی بالقدر الی حد الیأس التام
الذی یقود الی السلبیة المطلقة . والنقطة الهامة فی البیت هی قوله
« أنتی توجه » . ومعنی البیت هو معنی قولنا العامی « المبخوت مبخوت
وقلیل البخت یلاقی العضم فی الكرشة » . وقد أخطأ أحد الشراح
إلقدامی خطأ فادحا اذ قال : المعنی ان قضاء الله عز وجل کائن لا محالة .
وبهذا ساوی بین ایمان الجاهلی بالقدر ایمانا یأثسا سلبیا ، و بین ایمان
المسلم بقضاء الله ایمانا لا یوقعه فی الیأس والسلبیة ولا یقعد به عن
السعی والاجتهاد . وما جاء الاسلام الا لینقذ الناس من ذلك التشاؤم
العاجز ویعلمهم فی الحیاة فلسفة ايجابية فعالة مجاهدة تملأ الفراغ
الروحی والفکری الذی کان فیهم مفکروهم وذوو الحساسیة
منهم اذ اقتصرت نظرهم علی النظرة الحسیة المادیة التی لم تزدهم
الا اسرافا فی التهاکک علی المتع الحسیة ولم یروا وراء هذا العالم
المحسوس وجودا مثالیا یرتفعون الیه بأبصارهم ویهتدون بهدیه فی
معیشتهم الأرضیة .

۳۶ - والجهل ذو عَرَضٍ لَا یُسْتَرَادُّ لَهُ والعلم آوَنَةٌ فی الناس معدوم
لا یستراد له = لا یراد ولا یطلب ، أی یرض لك وأنت لا تریده
ولا تطلبه . آوَنَةٌ = أحيانا ، جمع أوان . مرة أخرى نجد أحد الشراح
یخطئ خطأ کبیرا فیقول ان معنی البیت هو : الناس یسرعون الی الشر
فمتی ما أرادوه وجدوه . مع ان الواضح ان الشاعر یقول انهم یجدونه

دون أن يريدوه أو يسعوا اليه ، فهو الذى يسعى اليهم ويعرض لهم ويسرع اليهم ، كما قد تجد المرعى دون أن ترتاد له . وقد كان شارح ديوان علقمة أقرب الى الصحة اذ قال : يعنى ان الجهل أغلب على الناس وأكثر من الحلم ، فلكثرة الجهل يعرض وان لم يطلب ، ولقلة الحلم يعدم وان احتيج اليه فى أوقات .

أصاب هذا الشارح حين أضاف « وان احتيج اليه فى أوقات » . فلن نفهم المعنى الصحيح للبيت الا اذا أدركنا ان علقمة فى بيته هذا لا يذم الناس ولا ينعى عليهم أخلاقهم ، بل يرثى لطبيعتهم البشرية التى لا حيلة لهم فى تغييرها ، ففى هذا البيت يعود من كليته فيحزن من أجل البشر ويتراحم منهم ويخفف من لومه لهم . فالجهل يغلبهم دون أن يريدوه ، والحلم يهرب منهم وهم يحاولونه ويسعون اليه . وهل منهم من يريد أن يكون جاهلا ولا يفضل أن يكون حليما ؟ فهذا نفس المعنى الذى قاله بشار فى أبياته الحزنة :

طُبِعْتُ عَلَى مَا فِىَّ غَيْرَ مَخِيرٍ	هَوَاىَ وَلَوْ خُيرْتُ كُنْتُ الْمَهْذَبَا
أُرِيدُ فَلَا أُعْطَى وَأُعْطَى وَلَمْ أُرِدْ	وَقَصُرَ عَلَى أَنْ أَنْالَ الْمَغْيَا
وَأُضْرَفُ عَنْ قَصْدِي وَعَلَى ثَاقِبٍ	وَأَصْبَحَ مَا أُعْقِبْتُ إِلَّا التَّعْجَبَا
لِعَمْرِي لَقَدْ غَالَبَتْ نَفْسِي عَلَى الْهَوَى	لِتَسْلَى فَكَانَتْ شَهْوَةُ النَّفْسِ أَغْلَبَا
وَمِنْ عَجَبِ الْأَيَّامِ أَنْ اجْتَنَبَهَا	رَشَادَ وَأَنْى لَا أَطِيقُ التَّجَنُّبَا

على اننا قد نسامح الجاهليين فى جهلهم وسرعة غضبهم وقلة حلمهم ، لأنهم خضعوا للمؤثرات المادية لبيئتهم القاسية دون أن يكون لديهم ايمان رفيع يملأ فراغهم الروحى ويظهر أخلاقهم ويصحح سلوكهم . فسلوكهم الجاهل لم يكن صادرا عن أسباب مادية فحسب ، بل كان

صادرا عن افتقارهم الى ايمان قوى يفسر لهم تناقض الحياة ويرفعهم على صرفها المتقلب ويغلب في نفوسهم الجانب الانساني الرقيق على الجانب الحيواني المسرع الى الشر والجهل . ومن عجيب الصدف ان الكلمة التي يبدأ بها بيت علقمة ، « الجهل » ، والتي تسبب حزنه وتشاؤمه فيه ، هي الصفة التي سيختارها القرآن ويجعلها علما على نمط الحياة الذي جاء يقاومه ويلغيه : الجاهلية . لكن بشارا كان لديه الوسيلة الى التهذيب والعلم والرشاد ، في نور الاسلام الذي رفض أن ينير به قلبه ، ولو فعل لساعده كثيرا في سعيه للتغلب على شهوة نفسه ، وحل له ما حيره وزاد عذابه من مشكلات فكرية حاول أن يحلها بعقله ونجده فقصر عنها علمه . ونحن لم تسق في حديثنا هذا بمجرد الاستطراد أو رغبة الوعظ والارشاد ، بل لكي نزداد فهما لمشكلة علقمة وأمثاله من الجاهليين ، وتفسيرا للتناقض الكبير الذي نجده في انفعالاته المتعاقبة في أقسام القصيدة المتوالية ، وهو تفسير سنقدمه حين تتم عرض قصيدته .

٣٧ - ومن تعرض للغربان يزجرها على سلامته لا بدّ مشؤوم

يعطون لهذا البيت تفسيرين يقوم كل منهما على فهم مختلف لمعنى الزجر في هذا البيت . فالأول يفهمه على انه الطرد ، فيقول : الغربان يتشاءم بها ، فمن تعرض لها يزجرها ويطردها خوفا من أن يصيبه الشؤم فلا بد أن يقع بما يخاف ويحذر . فمغزى هذا التفسير ان الحذر لا ينفع الانسان شيئا وان من قدر له السوء فلا بد أن يصيبه مهما يسع في دفعه . لكن على هذا الشرح لا يكون في البيت معنى جديد يضيفه الشاعر الى ما قال من قبل . لذلك نرجح الشرح الآخر الذي يفسر الزجر بالطيرة .

أى استحثاثها من قعدتها على الأرض للنظر فيما تظهر فى اتجاه طيرانها من فال سعيد أو شؤم . ويؤيدنا فى تفضيل هذا المعنى قوله « تعرض » ، وقوله « على سلامته » أى برغم كونه فى حالته الراهنة سليما ، فما دام سليما فلماذا يتعرض للغربان يتفائل بها ويتشائم منها ؟ فتكون هذه اضافة جديدة الى المعانى السابقة ، ويكون المغزى هو أن الانسان لا يكفيه ما فى الدهر من أذى وتقلب وما فى طبعه هو من غلبة الجهل عليه حتى يسعى الى حتفه برجله ويشير على نفسه الشر بيده ، فهو حين يكون سليما لا يقنع بسلامته الراهنة بل يذهب الى الشؤم فيستثيره ويهيجه . وهذا مقارب لمثلهم المعروف : على نفسها جنت براقش ، ويذكرنا بالحكمة الانجليزية القائلة : اترك الكلاب النائمة ترقد ، أى لا تهجها فتعضك وتصيبك بالأذى .

٣٨ - وكل حصن وإن طالت سلامته على دعائمه لابد مهـدم

المعنى اللغوى للبيت واضح ، فهو كما قالوا : كل حصن دامت سلامة أهله فيه فانه لابد أن يهلكوا ويخرب الحصن . ولكن المهم هو الا نخدعنا السهولة الظاهرة للبيت عن أهميته الحقيقية بين جميع أبيات الحزن والتشاؤم التى جاء بها علقمة . فهذا البيت الذى استبقاه الى الآخر ليختم به تفكيره يتضمن فى حقيقته السبب الأعظم والدافع الأول لكل ما مر من تشاؤم وحزن ، ويأس وكليية . ذلك هو علم الانسان بيقين الموت والفناء ، هذه الحقيقة الرهيبة التى تزيد فظاعتها وافزاعها للانسان على كل ما تشتمل عليه حياته من آلام ومصائب ، وتقلبات وكوارث . فهو لن ينجيه من هذا الهلاك المحتوم حصن عزيز مهما يطمئن اليه ومهما تدم سلامته فيه طويلا . والبيت يصور حتم الموت

بنفس التصوير الذى ستستعمله الآية القرآنية : اينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم فى بروج مشيدة .

لكن الاسلام وان ذكر الناس بحتم الموت فقد جاء لهم بايمان رفيع يعليهم عليه وعقيدة ثابتة تشجعهم على لقائه ، وهل استكشف الانسان الى يومنا هذا ما يقويه على مواجهة تلك الحقيقة الرهيبة — أربح حقائق الحياة جميعا — كما يقويه الايمان الدينى ؟ لكن ذلك الشاعر الجاهلى لم تكن عنده عقيدة تعطيه مثل هذه القوة والتشجيع والاعلاء، فماذا يفعل حين تلح عليه الفكرة المفزعة ؟

ان قارئنا وقد تعود الآن على انتقاله المفاجيء وانتقله من حالة فكرية وعاطفية الى حالة تبدو تامة المناقضة لها ، وأخذ يفهم السر العميق تحت هذا الانتقال والاثقاب ، وهو سر يعلله ويلغى تناقضه الظاهر ، لن يدهشه فيما نعتقد أن ينتقل علقمة من هذه الأفكار السوداء الى سبعة أبيات فى نهاية المرح والنشاط والاقبال العنيف على مجالس الشراب واللهو والغناء . اذ سيدرك ان هذا ليس الا محاولة هستيرية من الشاعر فى تناسى تلك الحقيقة المرعبة وكل ما أثارت فيه من خواطر الحزن واليأس والتشاؤم ، باللجوء الى ذلك المجلس اللاهى الذى سيعطينا له وصفا من جأود الأوصاف ، والى الخمر التى سينظم فيها عددا من أروع الأبيات فى الشعر العربى كله ، ومن هنا أطالته فى وصف الخمر وكيفية خزنها وتعتيقها ، ثم اخراجها وتكريرها ومزجها ، ثم صبها من الدن فى الابريق ونصب الابريق على الراية وانتظاره حتى تتم تطرية الخمر وتزكيته . اما الأول والثانى من هذه الأبيات السبعة :

٣٩- قد أشهد الشرب فيهم مزهرٌ رَمِ

والقـومُ تصرعهم صهباءُ خرطوم

٤٠ - كأسٌ عزيزٍ من الأعتاب عتقها لبعض أحيائها حائِثٌ حوم

فقد درسناهما دراسة مفصلة في فصلنا الثاني ، حين استشهدنا بهما على القوة الانوماتوية في الشعر القديم ، وحاولنا أن نبين ما فيهما من تصوير جرسى ناطق لما في هذا المجلس اللاهى من الجلبة المختلطة ، ولقوة فعل الخمر بعقول شاريها ، ولما لها من طعم مر حاد ادعينا ان الشاعر يذيقنا اياه في حلوقنا بما أكثر من استعمال حروف الحلق في بيته الثانى ، اذ استعمل في هذا البيت أربع عينات وثلاث حاءات . ولكن القارئ وقد عرف الآن موضع هذين البيتين من قصيدة علقمة ، يستطيع أن يفهم المغزى الكامل لقوله « والقوم تصرعهم » . تصرعهم عن ماذا ؟ تصرعهم عن الانسياق في تلك الأفكار السوداء ، وتصرعهم عن مواجهة حقيقة الموت الرهيبة ، كتلك رسلتهم الوحيدة أو رسلتهم الكبرى في نسيانها . فلنمض الآن الى بيته الثالث من هذه الأبيات :

٤١ - تشفى الصداعَ أولاً يؤذيك صالِبُها ولا يُخالطها في الرأس تدويم !

صالبها = ما صلب منها وقوى ، أو وجع في الرأس يدور منه ، أو حمياها وسورتها (أى حدثها وعنف فعلها بالعقل والأعصاب) . تدويم = دوار ، يقال دوم الطائر تدويماً اذا طار وتحلق في السماء .

هذا بيت لا يمكن أن يصدر الا عن حب عظيم للخمر ، حب بلغ به ان حمله على هذا الادعاء العجيب الذى يتضمنه البيت ، وهو ادعاء لا نستطيع أن تقبله قبولا كاملاً . نحن نفهم بالطبع انه يريد أن يقول انها خمر نفيسة غالية ، لذلك يكون فعلها بك لطيفاً متدرجاً ، لا كتلك الخمور الرخيصة ، « السبرتو الخالص » ، الغليظة الجافية ، التى تخبط رأسك خبطة مدوخة فى أم الدماغ أول ما تجرعها . بل هى خمر تعطيك

لذتها وتسعدك بسعادتها دون أن يكون لها ذلك الفعل الفظيع الذى للخمور الرخيصة الجافية . هذا ما بدأ علقمة يقوله ، والى هذا الحد نوافقه ، ولكن انظر كيف تمادى به انفعاله حتى ادعى ادعاءات لا يمكن أن تصدق على الخمر الجيدة ، ولو صدقت عليها لما كانت فيها ميزة خاصة يتغياها شاربوها ، ولكان فى استطاعتهم أن يشربوا بدلا منها عصير الليمون أو العرقسوس ! وما فائدة خمر لا تدير عقل شاربها ولا تحلق به كما يحلق الطائر فى السماء ؟ وهل يستطيع شاربها أن يستمتع بها ، مهما يكن من لطفها ورقتها ، دون أن يدفع الثمن فيما يصيبه فى آخر المجلس من حمياها وسورتها ، وما يصيبه فى صبيحة اليوم التالى من صدادع شديد ؟

ونحن نعرف مبالغة الشاعر اما بالخبرة الشخصية ، واما بمشاهدة أثر الخمر فى شاربها — وهو أثر لا نحتاج الى ذكاء كبير لكى نفهمه — واما بتذكرنا لما يقوله الشعراء الآخرون عن الخمر وفعلها ، فهم يقولون عكس ما يدعيه علقمة تماما ، ويفخرون بما تصيبهم به من رعدة وحميا وسورة ودوار . بل ألا يناقض علقمة هنا ما قاله فى بيته الأول عن الخمر اذ وصف صرعها للقوم ، ويناقض ما سيقول فى بيته القادم حين يصفها بأنها « قرقف » ؟

كل هذا قد يكون صحيحا ، لكنه ينبغى ألا يصرفنا عن السؤال : لم بالغ علقمة فيما ادعى للخمر ؟ لهذه المبالغة فيما نعتقد تفسير مزدوج . فهو من ناحية كما أشرنا قد اندفع من فرط حبه للخمر ووقوعه فى أسرها واتشائه بنشوتها ، حتى أقدم على هذا الادعاء المناقض للحقائق المعروفة . واقدامه هذا وان دفعنا الى مخالفته وتخطئته ، لا يجعلنا

تتهمه بالكذب الفنى ، بمعناه الدقيق المعروف فى عالم الفن^(١) . لأنه وهو يتفوه بهذا الادعاء يعتقد بصدقه فى قوة تحمسه من أجل الخمر . فهو بهذا يمثل حالة عاطفية تمر بنا جميعا حين يملكنا الاعجاب والزهو والحب لشخص ما أو لشيء ما عزيز على نفوسنا ، فنكون فى هذه الحالة صادقين اذا فهمنا الصدق على أنه مطابقة عقيدة المتكلم ، لامطابقة الواقع . هل سمعت مدمنا للتدخين يعطيك سيجارة ويقول لك : اشرب يا شيخ هذه السيجارة التى تجلو المخ وتروق الدم وتصحصح العقل ! والتدخين لا يفعل شيئا من هذه الأشياء الثلاثة ولكن يفعل عكسها تماما ، فان كان له فى هذه المجالات أثر فليس الا أثرا مؤقتا يزيد الداء تمكنا والصداع استحكما . ولعل هذا المدمن يقول لك قوله هذه وهو يسعل سعالا شنيعا وعيناه مغرورتان بالدمع !

وهذا يقودنا الى تفسيرنا الثانى لمبالغته ، وهو أنه يخاطب بهذا البيت فتى غرا قليل التجربة غير متعود على الخمر متخوفا من عواقبها . فعلمة يحاول أن يغريه ويشجعه على شربها ويبلد خوفه مما سمعه عن فعلها بشاربيها . وهذا موقف سيأتى أبو نواس فيغرم باتخاذها ومحاولته مع أصحابه من الشبان الأغرار وينظم فيه عددا من أجمل مقطوعاته . وعلمة هنا أيضا لا يكون قد خرج عن دائرة الصدق الفنى ، لأنه وهو يتوجه بهذا الاغراء الى صديقه قد وقع هو فى حبائله وأوهم نفسه بصحته ، فهو مخادع مخدوع ، ولولا انخداعه هو بحجته ساعة قوله لها لما استطاع أن يقنع بها صديقه . تلمس دليل هذا الانخداع المخلص فى نبرة هذا البيت الجارة وموسيقيته المطربة ، عليك أن

(١) انظر شرحنا المفصل لهذا المعنى فى كتابنا « عنصر الصدق فى الأدب » .

تقرأه بكل ما تستطيع من حماسة ونشوة وحب وفخار . وأن تملأ بهذه
الاتصالات طبقة بعد طبقة في نطقك بالجميل الثلاث المتعاقبة التي تكون
منها البيت .

٤٢ - عَائِيَّةٌ قَرَقَفَ لَمْ تُطَلَّعْ سَنَةً يَجْنُهَا مُدْمَجٌ بِالطِّينِ مَخْتومٌ

عائية = منسوبة الى عانة ، وهي قرية من قرى الجزيرة (أرض
العراق بين دجلة والفرات) على نهر الفرات ، نسبت العرب اليها الخمر
الجيدة . القرقف = التي تأخذ شاربها منها رعدة . لم تطلع سنة =
مكثت سنة في دنها لم ينظر اليها ، حتى عتقت ورقت . يجنها = يسترها ،
وسمى الجنين جنينا لاستتاره في بطن أمه . مدمج = يعنى دنا قد أدمج
بالطين أى طين به (أى كسوه بطبقة جيدة من الطين) . مختوم =
وضعت عليه علامة .

كل وصف من الأوصاف الستة التي يتضمنها هذا البيت مشحون
بالمعاني التي تدل على مدى احتفالهم بهذه الخمر النفيسة وعنايتهم بأخذ
كل حيلة لاتقان صنعها وحفظها . فقوله انها خمر « عائية » يضع
علينا الآن قوة استدعائه المباشر ، لأن عانة لم تعد مشهورة بصنع الخمر
الجيدة الغالية ، فعلينا لكى نحزر قوتها الايحائية أن نبدل بها مكانا
مشهورا بصنع مثل هذه الخمر في عصرنا هذا ، مثل بوردو وبورغوئي
وموزل وشارترين . فمغزى هذا مرة أخرى أنها ليست خمرا محلية
ردئة الصنع مما يخمره البدو في خيامهم لاستهلاكهم اليومي وشربهم
الغليظ ، مثل « البوظة » في مصر أو « المريسة » في السودان . وخين
تقرأ في الشرح أن عانة اسم قرية ، فعليك أن تتذكر كلما قرأت كلمة
« قرية » في الأدب القديم انها لم تكن مقترنة بما تقرأها به الآن من

تأخر وفقر ، بل على العكس تماما كانت تعنى التقدم والحضارة والغنى، لأنها كانت تقابل البادية ، فى حين أنها فى استعمالنا الراهن تقابل المدينة. أما « قرقف » فمن الواضح أن اللغة وضعت هذا اللفظ بـقافه ورائه الساكنة وقافه وفائه لتحكى الرعدة التى تأخذ شارب الخمر الجيدة المعتقد ، انطق به بضع مرات تشعر فعلا بهذه الرعدة ، وتذكر وضع العرب للفظ « قر » للبرد الشديد المرعد ، والقرقرة للصوت المتهدج .

وأما باقى البيت فيصور كيف عنوا أكبر عناية بحفظها وتعتيقها . بعد أن عصروها . فهم قد وضعوها فى الدن وتركوها فيها سنة كاملة قبل أن يفتحوها ، بل هم لم يسمحوا لعين أن تنظر اليها فى خلال هذه المدة . هذه الدن « تجن » الخمر طول هذه السنة ، ولنا أن تفهم من هذا اشارة الى الأم التى تحمل جنينها فى بطنها محميا مصونا حتى يأتى أو ان وضعه بعد أن يتم نضجه . هكذا احتوت الدن على الخمر بحرص وحنو . وهم بعد أن ملأوا الدن بالخمر طلوها أو « ليسوها » بطبقة جيدة من الطين ، وتفهم أن هذه كانت وسيلتهم لعزلها عن الهواء حتى لا يدخل الدن فيفسد الخمر ، والطين حين يجف يكون طبقة دقيقة المسام جيدة العزل ، وهو ما لا يزال يفعله فلاحونا فى تخزين القمح من العام الى العام ، اذ يضعونه فى صومعة أو زلوع ثم يحسنون تمليس جدارها فتمنع دخول الهواء وتمنع « تسويس » القمح سنة كاملة . وأخيرا بعد هذا كله أغلقوا فم الدن وختموه بخاتم خاص ، ذى علامة مميزة ، لأن هذه خمر « مخصوصة » لها « ماركة مسجلة » وليست خمر عادية لا اسم لها سوى أنها « خمرة » . وهذا يذكرنا مرة أخرى بما نقرأه من عادة الشاربين الغربيين حين يحمل اليهم الساقى زجاجة خمر نفيسة ، فقبل أن يسمحوا له بفتحها يأخذونها منه وينعمون النظر

فى « الختم » الموضوع على فوهتها ، ويفحصونه فحفا دقفا ، مستعملين عدسة مكبرة أفا ، لفاأكدوا من شفاين ، أولهما أنه حققى غير مزور — وما أكثر ما تزور أختام الخمر المشهورة — وثانفهما أنه لم يفص ثم تفرغ خمره وتستبدل بها خمر رخيفة ثم فعد لصفه — وفذه أفا حيلة فى غش الخمر تفعل كفى فى الحافات والمراقص . أرافا مدى اهتمام أولئك الخمارفن بأفقان صنع خمرهم وحفظها وصفاافها ؟ لكن لا عجب ، فهم أعاجم محترفون متخصصون فى هذه الصناعة والتجارة . وهم فذكرونا بما تفعله الحكومات الفرففة فى عصرنا هذا اذ تخضع صناعة الخمر لمراقبة حكومية دقفة لتضمن عدم غشها وتضمن صحة فعففاها للمدة المقررة فى البطاقات الملصقة بها .

٤٣ - ظلت ترقرق فى الناجود فصففا 'ولفد أعجم بالكفان مفدوم

ترقرق = تذهب وتجف ، أو تصفو وترق ، أو تحول من انا الى انا لتصفو . الناجود = انا من الزجاج فصبون فى الخمر لىمزجوها بالماء أو العطر أو بكلفهما . فصففا = فمزجها ، أو فحولها من انا الى انا لتصفو . ولفد أعجم = غلام رجل أعجم ، أو خادم ملك أعجم . بالكفان مفدوم = مشدود على فمه بالفدام ، وهو خرقة كان الفرس فشدونها على فم الساقى لئلا فخرج من فمه شى ففصل الى القدح .

« هذا بف مطرب فترقرق لفظه نظفر ما فصف من ترقرق الخمر . فهم بعد أن كسروا خاتم الفن أفرغوها فى انا من زجاج ، وقد حسم لنا السفر ففمز لفال فى فعلفقاته على المفصلفات معنى الناجود اذ ذكر الأصل السرفانى لهذه الكلمة ، وقال ان المعانى الأخرى التى أعطاها

الشراح القدامى للكلمة هي محض تخمينات ، ولذلك أهملناها . ولكن عليك أن تتذكر أن الزجاج في ذلك الوقت ، كان شيئاً غالياً عزيزاً لا يملكه الا أغنياء القوم ، لصعوبة صنعه وصعوبة نقله وسهولة كسره ، فكلما قرأت « الزجاج » في الأدب القديم ، شعرا أو نثرا أو آية قرآنية (المصباح في زجاجة) ، فتخيل شيئاً نفيساً ، ولا تتخيل كوباً من مصانع ياسين لا يكلفنا الآن الا بضعة قروش بعد أن سهلت الكيمياء الحديثة صنعه وأرخصت ثمنه . صبوا الخمر في الاناء الزجاج وأخذوا يحركونها بمغرفة ويمزجونها بالماء أو العطر قليلاً قليلاً مع ادامة التحريك ، حتى يتم مزجها ويرق جرمها . لكن البيت لا يصف هذه العملية وحدها ، بل يتضمن أيضاً وصف أولئك الشاربين المترقين ينظرون الى هذا المنظر الرائع باعجاب وافتتان وتلهف وظماً ، اذ يرقبون الخمر النفيسة الصافية وهي تترقرق في الاناء كلما حركوها وتنعكس عليها أشعة الضوء في تلالؤ يخطف أبصارهم ويزيد شغفهم ، ولهذا وضعوها في ذلك الزجاج الشفاف حتى يرقبوا هذا المنظر المثير . والزجاج لا شك يزيد أيضاً من تكسر الأشعة . هل أقبلت ظهيرة يوم حار على بائع شراب التمر هندي تشتري منه كوباً ، فرأيته يرفع باطيته عالياً ويميل فوهتها ليصب منها الشراب في الكوب ، وقد باعد بينها وبين الكوب مسافة طويلة حتى يريك البائل اللذيذ الثلج وهو يترقرق في الهواء . قبل أن يصل الى الكوب فيملأه . وهل تذكر كيف راقبت هذا الترقق البهيج وحلقك العطشان متشوق الى الشراب المنعش باستعجال . ونفاد صبر .

ولكن من ذلك الذي يقوم بعملية الرققة والمزج هذه ؟ كان « وليد أعجم » ، ولا داعي هنا أيضاً لأن ندخل في الصورة ملكاً حتى .

يتم بهاؤها ، فالأعجم هنا هو تاجر الخمر ، ووليد أعجمي مثله ، فتصور غلاما مليحا من غلمان الفرس أو الروم (وقد وصف شعراء الجاهلية ملاحه هؤلاء الغلمان) ، يقوم بهذه العملية ، وهذه اشارة الى أنها عملية « فنية » معقدة لا يحسنها الا أولئك الأعاجم المتخصصون فيها ، كما يتفاخر السقااة أو الشاربون الآن بجودة مزجهم للكوكتيل أو « الپنش » . ثم تأمل هذا المنظر الرائع اذ تجد هذا الغلام قد شد على فمه بخرقة من الكتان ، لئلا يخرج من فمه وهو يصفق الخمر في الناجود شيء يصل اليها فيلوثها ، فاعجب ما شاء لك العجب من فرط احتفالهم بالمحافظة على نقاء الخمر وصفائها ، أولا يذكرك هذا بالأطباء والمرضات في أيامنا هذه اذ يضعون كاماتهم على وجوههم في أثناء اجراء العملية الجراحية حتى لا يصدر من أفواههم أو أنوفهم شيء يصل الى الجرح الذي يفتحونه ويظهرونه ويضمّدونه ؟

الا أنهم بعد هذا كله ، على شدة اشتياقهم للخمر ، لم يبادروا الى شربها ، بل وضعوها في ابريق من الفضة ، وشدوا على فم الابريق بسبائب الكتان ، وقلدوه قضب الرياحان ، ونصبوه على مكان مرتفع لتصبيه الشمس والريح فيزداد طعم الخمر طيبا وزكاء ، ووقفوا ينظرون اليه في افتتان مسحور وتشوق ملهوف . وهو ما يصفه علقمة في بيتيه :

٤٤ - كَأَنَّ إِبْرِيقَهُمْ ظِيٌّ عَلَى شَرَفٍ مَقْدَمٌ بِسَبَائِ الْكَتَّانِ مَرْتُومٍ

٤٥ - أَيْضُ أَرْزِهِ لِلضَّيْحِ رَاقِبُهُ مَقْلَدُ قُضْبِ الرِّيحَانِ مَفْرُومٍ

وهما البيتان اللذان درسناهما بتفصيل في فصلنا الثالث ، حين ضرباناها مثلا على حاجتنا الى تشغيل مخيلتنا البصرية لكي نحسن فهم الشعر الجاهلي ونحسن تذوق جماله الفني ، فرأينا كيف « أحيّا »

هذا التشبيه ابريق الخمر ، اذ جعله مخلوقا حيا بديع الرشاقة والخفة والظرف والانسباب . فاستعد هنا ما قلناه سابقا ، لترى كيف يختم علقمة أبياته في وصف مجلس الخمر يبلوغ هذه الذروة العالية من التخیل الشعري والاتقان الفنى ، ولتحكم بأن هذه الأبيات السبعة المتكاملة التى بدأت بقوله « قد أشهد الشرب » هى من أفخر المقطوعات فى شعرنا العربى .

بعد هذا الفخر بمجالس شربه ولهوه ، ينساق علقمة الى مفاخر أخرى له ، فى اثنى عشر بيتا ، يفخر فيها بشجاعته فى القتال ، واسرافه فى لعب الميسر كى يطعم الجياع فى زمن القحط ، حتى يعلن عن استعداداه لأن يذبح من أجله فرسه الكريمة ، وتحمله الأسفار الشاقة فى الحر الأليم كأنه لهب النار ، مع رفاقه من ذوي الفتوة ، وتبخره بفرسه الكريمة الكاملة الخلق أمام أهل حيه ، وامتلاكه لابل كثيرة يتقدمها فحل نجيب . ولن ندرس هذه الأبيات هنا ، لأنها وإن احتوت على عدد من الصور الجيدة والأداء الجرسى المتقن (خصوصا فى حكايته لصوت الابل الكثيرة وهى هائجة حين ترد الماء) ، لا تتطلب منا كشفا جديدا لأسرار الاتقان فى الشعر الجاهلى . لذلك نفضل أن ندعها للقارئ يدرسها وينعم النظر فيها والانصات اليها بالمنهج الذى اتبعه معنا فى دراسة ما مر بنا من الشعر فى فصولنا الماضية . ففى هذا الكتاب الذى اضطررنا فيه — على كبر حجمه — الى الاقتصار على نماذج قليلة جدا من الشعر الجاهلى العظيم ، تؤثر أن توضح هذه النماذج أكبر عدد ممكن من الجوانب الفنية المتعددة التى يشتمل عليها هذا الشعر ، حتى يستطيع قارئنا على منهجها أن ينظر فى سائره .

فلنتقل اذن الى المسألة الجلية التي استبقيناها الى ختام الفصل ،
وهى فلسفة الجاهليين فى الموت والحياة .



قد رأينا علقمة ينتقل انتقالا مفاجئا من قصة الظليم البهيجة
السعيدة الى أبياته القوية الحزن والتشاؤم ، ثم ينتقل مرة أخرى من
هذه الأفكار السوداء اليأسية الى طربه العظيم ونشوته المثيرة فى وصف
مجلس الخمر ، والقارئ الذى يتابع باقى أبياته سيرى كيف ينتقل
انتقالا مفاجئا ثالثا الى التحدث عن القتال الجرىء وعن عذاب السفر
الطويل وما فيه من طعام فاسد وماء آسن وحر مسموم كأنه النار
اللافتحة . فما سبب كل هذا الانتقال والمفاجأة ؟ هل يكفى فى تعليلهما
أن تقول ان الشاعر الجاهلى كان يخطط بين مختلف الموضوعات فى
القصيدة الواحدة لأنه لم يكن يحفل بالوحدة الفنية ؟

أم هل يكفى فى تعليلهما أن تقول ان الشاعر الجاهلى كان عظيم
القلق سريع الانتقال من النقيض الى النقيض ؟ ألا تحتاج هذه الظاهرة
نفسها الى تعليل يستكشف السر الذى يكمن وراءها ، والذى يلغى هذا
التناقض الظاهر ؟ أترى قارئنا يوافقنا الآن على أن هذا السر هو رهبة
الجاهليين من حقيقة الموت الفظيعة ، وعدم امتلاكهم لايمان يعليهم عليها
ويشجعهم على مواجهتها ؟

للشاعر الانجليزى وردسورث أبيات يدعى فيها أن وجود الانسان
الحقيقى يكمن فى الوجود اللامحدود ، ذلك الوجود الذى سينتهى
اليه مصيره ، وأن ذلك الوجود هو وحده الذى يبرق فيه أمل الانسان
الوحيد ، أمله الذى لا يمكن أن يتطرق اليه الموت . بل يدعى أن هذا

الأمل هو وحده الذى يدفع الانسان فى حياته الدنيا الى ما يصدر عنه من مجهود وترقب ورغبة وتوقع لشيء ينتظر فى كل لحظة أن يحدث .

لكن الشاعر الجاهلى لم يؤمن بشيء من هذا ، بل اعتقد عكسه تماما . اعتقد أن وجوده كله محصور فى العالم المحدود . لا عالم آخر فوقه أو وراءه أو بعده . لكن هذا اليأس التام من وجود غير الوجود المحدود لم يحمل الجاهلى على ما انتظره وردسورث من قتل المجهود والترقب والرغبة والتوقع ، بل حمله على العكس ، على الأقبال المنهوم على هذه الحياة الفانية التى لا يؤمن بغيرها ، والاندفاع بكل طاقته فى استغلالها واعتصار كل قطرة منها قبل أن تولى . صحيح ان هذا اليأس يستولى عليه فى قسم الحكمة من قصائده ، فيتفوه بأفكار تامة السلبية ، لكنه ما يلبث أن ينتزع نفسه منها فيهب الى الحياة بما رأينا من العنف والصخب والاندفاع الهستيرى فى تطلب ملذاتها والترحيب بالآلامها على حد سواء .

أحس الجاهليون احساسا قويا بالموت وحتم وقوعه ، ورأوا رأى العين تلاعب القدر بهم وتقلب صرفه عليهم فى هذه الحياة المحدودة الفانية . صحيح أن غيرهم من الشعوب فى مختلف الأزمان والبيئات أدركوا هاتين الحقيقتين فأثرتا فيهم ، لكن احساس الجاهليين بهما كان زائد الحدة يبلغ درجة العنف . وذلك لقسوة الطبيعة عليهم قسوة نادرة النظير ، واضطراب نظامهم الاقتصادى الذى يعتمد على المطر القليل النزول فى مناخهم الصحراوى ، وقيام مجتمعهم على وحدة القبيلة المنفصلة وتناحر القبائل فى سبيل الاستيلاء على الماء النزر والمرعى السريع الفناء . ولعلها لا تكون مبالغة ، أو لا تكون مبالغة

كبيرة ، أن تقول ان أحدهم ما كان يأمن الموت في يوم من أيام حياته ، بل خطره ماثل أبدا . فان ضمن الطعام لموسم من مواسم السنة فهو لا يضمه للموسم التالي ، وان ارتاح في خلال موسم الخصب من عداوة الطبيعة فهو لا يرتاح من عداوة القبائل الأخرى ، الدائمة الاغارة والغزو والنهب والسلب . ان بات الليلة ومن حوله أبله الكثيرة التي يسعد بامتلاكها ويفخر بكثرتها ، فهو — حرقا — لا يأمن أن يصبحه الغد بغارة من عدو يذهب بها جميعا ، ولعل هذا هو السبب الذي سموا له المجموعة من الابل « هجمة » ، فهي مال تأتي به هجمة وتذهب به هجمة .

لذلك كان احساسهم بقصر الحياة وتهدها الدائم حادا عنيفا ، وكان ادراكهم لتقلب الدهر قويا بليغا . وقد رأينا في آيات الحكمة التي نظمها علقمة كيف تصدر عن الشاعر تلك الفلسفة الحزينة المتشائمة وكيف تحمله في أحلك ساعات تفكيره الأسود على اليأس والسلبية ، فكل قوم مهما تبلغ عزتهم وكثرتهم معرضون لدواهي الدهر . والناس يزدون من شر الدهر بعدم تعاونهم على نوائبه . والقدر الأعمى يسيطر على المصائر ، فبعض الناس ينال حظا سعيدا أنى توجه ، وبعضهم كتب عليه الحرمان الدائم . والناس عامة يغلبهم الجهل ويندر بينهم الحلم فهم بسوء طباعهم أكبر عون للدهر على أنفسهم ، بل هم يأبون الا أن يزدوا من شقائهم بتعرضهم للشؤم والهلاك دون ما ضرورة . وكل حصن وان دامت سلامته على دعائمه لا بد مهدوم — وقد احتفظنا بألفاظه هذه لأتنا لا نجد أوجز منها في أداء فكرتها .

وأبيات طرفة مشهورة ذائعة ، معجبة رائعة ، في تصور نظرتهم
اليائسة نحو حتم الموت ، وكيف يأتي فيسوى بين الناس جميعا كراما
ولثاما ، مسرفين وبخلاء ، بل لعله يؤثر الكرام فيعجل اليهم :

كريم يروى نفسه في حياته ستعلم إن متنا غداً أينما الصدى
أرى قبر نحام بنحيل بماله كقبر غوى في البطالة مفسد
ترى جثوتين من تراب عليهما صفائح صم من صفيح مسند
أرى الموت يعتام الكرام ويصطنى حقيرة مال الفاحش المتشدد
أرى العيش كنزا ناقصا كل ليلة وما تنقص الأيام والدمر ينفد
لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكأطول المرخى وثنيه باليد

وبيته الأخير يروعنا بما في تصويره البدوى من بساطة وصدق .
لكن بيته الأول يلفتنا إلى السر وراء هذا التشاؤم : انهم لم تكن لديهم
عقيدة دينية تخفف من مرارة فكرة الموت ، وتؤملهم في حياة أخرى
تعقب الحياة الدنيا .

فالحق أن الشعر الجاهلى ما عدا أبياتا قليلة جدا لا يصور الا فلسفة
دنيوية محضا ، خالية من اليقين الدينى الذى يفعل فعله العظيم في
مداواة جروح الانسان وشفاء نفسه وتصويره على كرب الحياة وتقلبها
وعلى رهبة الموت ولذعه . ومهما تقرأ في كتب التاريخ عن وجود بعض
العقائد الدينية من سماوية وغير سماوية ، فان الشعر الجاهلى نفسه
يثبت أن هذه العقائد كانت ضعيفة التأثير في كثرتهم الغالبة ، ولم يكن
في دياناتهم الوثنية السائدة ما يغنى الانسان في ذعره من الموت ، لأن
سلطة آلهتهم وأربابهم كانت مقصورة على الحياة لا تتعداها لا الى
الخلق ولا الى المعاد . بل اليك زهير بن أبى سلمى نفسه : هذا شاعر

تقبل بلا شك طائفة من العقائد الدينية ، وآمن بالاله والبعث والحساب.
لكن هل نجح هذا في أن يخفف كثيرا من حزنه وتشاؤمه حين تأمل في
اضطراب الحياة الجاهلية وظلمها واتتهائها بالموت الأكيد ؟

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب	تمتسه ومن تخطىء يعمّر فيهرم
ومن هاب أسباب المنايا ينلنه	وإن يرق أسباب السماء بسلم
ومن يعص أطراف الزجاج فإنه	يطيع العوالي ركبت كل لهزم
ومن لم يزد عن حوضه بسلاحه	يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم

وأشعارهم في حتم الموت وانقضاء نعيم الحياة كثيرة مختلفة الطول،
قد يقتصرون على البيتين أو الثلاثة ، وقد يسهبون في أبيات متوالية .
استمع الى ما قاله الأسود بن يعفر في القصيدة رقم ٤٤ من المفضليات ،
وعد الى شرح المفضليات ان شئت أن تستعين بشرحها اللغوى :

نام الخلى وما أحسن رقادى	والهم محتضر لدى وسادى
من غير ما سقم ولكن شفى	هم أراه قد أصاب فؤادى
ومن الحوادث لا أباك أنتى	ضربت على الأرض بالأسداد
لا أمتدى فيها لموضع تلمة	بين العراق وبين أرض مراد
ولقد علمت سوى الذى تبتأتني	أن السيل سبيل ذى الأعواد
إن المنية والحتوف كلاهما	يوفى المخارم يرقبان سوادى
لن يرضيا منى وفاء رهينة	من دون نفسى ، طارفي وتلادى
ماذا أوئل بعد آل محرق	تركوا منازلهم ، وبعد إباد
أهل الخورنق والسدير وبارق	والقصر ذى الشرفات من سنداد
أرضاً تخيرها لدار أبيهمو	كعب بن مامة وابن أم دؤاد

جرت. الرياح على مكان ديارهم فكانما كانوا على ميعاد
ولقد غنوا فيها بأنعم عيشة في ظل ملك ثابت الأوطاد
نزلوا بأنقرة يسيل عليهمو ماء الفرات يحىء من أطواد
فإذا النعم وكل ما يلهى به يوماً يصير إلى بلى ونفاد

تأمل كيف استولت هذه الأفكار على الشاعر حتى بدأ بها قصيدته ، على خلاف عادتهم . فإذا كان هذا هو مصير أولئك الملوك العظام في جناتهم الخصيبة ، فماذا يأمل البدوي التيس في صحرائه المجربة ؟ لكن هل يستسلم هذا الشاعر الى اليأس اذن ؟ عد الى قصيدته فانظر في الأبيات التالية كيف ينتزع نفسه انتزاعاً عنيفاً من أفكاره السوداء ليقبل اقبالا عنيفاً على ملذات الحياة العاجلة ، من خمر خالصة ونساء بيض نواعم وركوب على حصانه الجواد يسرع به الى الأودية البعيدة ليصيد الحيوان الوحشى ، لكن يعود في آخرها فيختم قصيدته بأن يقول ان هذا وذاك لا بقاء لهما :

فإذا وذلك لا مهـاء لذكـره والدهر يعقب صالحاً بفساد
وهذه فكرة نجدها منذ أقدم الشعر الجاهلى الذى وصل الينا .
فهذا المرقش الأكبر يقول فى قصيدته رقم ٥٤ من المفضليات ، وهى قصيدة يبلغ من قدمها انها لم تستو بعد على الوزن العروضى :

ليس على طول الحياة ندم ومن وراء المرء ما يعلم
ينهك والد ويخلف مو لود وكل ذى أب ييتم
والوالدات يستفدن غنى ثم على المقـدار من يعقم
وما هذا الذى من وراء المرء والذى يعلمه المرء علماً مؤكداً ؟ هو

الضعف والشيخوخة ثم الفناء الأبدى . وهذا هو الشنفري ، في
المقطوعة رقم ١٦٥ من باب الحماسة في حماسة أبي تمام ، يعبر عن عدم
إيمانهم بحياة تعقب الموت ، ويفضل أن يترك جسده للضبع تأكله على
أن يوضع في قبر لا فائدة فيه ولا جدوى من ورائه ، في ثلاثة أبيات
تقطع نياط القلوب :

لا تقبروني إن قبري محرم عليكم ! ولكن أبشري أم عمر !
إذا احتملوا رأسي وفي الرأس أكثرى وغودر عند الملتقى ثم سائري
هنالك لا أرجو حياة تسرني سجيى الليالى مبسلا بالجرائر

بل ان هذه الفكرة القديمة لديهم لم تختف تمام الاختفاء بعد
مجىء الاسلام ، فاننا لا ندعى أن الاسلام قد أكسبهم يقينه بسهولة
أو بسرعة ، فقد احتاج الى جهاد طويل ضد العقلية الجاهلية . وهذا
هو متمم بن نويرة ، وهو شاعر اسلامى صحابى ، يقول نفس الفكرة
في قصيدته رقم ٩ من المفضليات ، بعد أن وصف الخمر . فيصور مصيره
المحتوم في أبيات عظيمة الروعة ، يتخيل فيها مجىء الضبع اليه وهو
يحتضر في ريقه الأخير ، مترقبه موته حتى تأكله وتطعم صفارها من
لحمه :

ألمو بها يوماً وألمى فتية عن بثهم إذ ألبسوا وتقنعوا
يا لهف من عرفاء ذات فليلة جاءت إلى على ثلاث تخمّع
ظلت تراعدنى وتنظر حولها ويريبها ريق وأنى مطمّع
وتظلل تنشطنى وتلحم أجريا وسط العرين وليس حتى يدفع
لو كان سيفى بالميم ضربتها عنى ولم أؤكل وجنى الأضيع

ومن بيته الأخير يتضح لنا أبأؤه أن يستسلم لموته المحتوم دون ما تعد أخير ، مع علمه بأن هذا لن يؤجل منيته ولن يفيد شئاً . ثم يقوده هذا الى تذكر أعماله البطولية المجيدة في حياته . وكزمه المسرف الذي لا يندم عليه الآن ، فليس الضياع هو اتفاق المال كيف يشاء . ما دام حيا ولو قطع يده بمديّة ، بل الضياع هو أن يموت وتأكله الضبع ، ومن هذا يسترسل في تصوير جاهلي محض لحتم القضاء ، باذلاً جهده في أن يتقبله بجلد ووجولة كما تقبل صروف الحياة :

ولقد ضربت به فتسقط ضربتي	أيدى الحكمة كأنهن الخروع
ذاك الضياع ، فإن حرزت بمديّة	كفى ، قولي : محسن ما يصنع
ولقد غبطت بما ألقى حقة	ولقد يمرّ على يوم أشنع
أبعد من ولدت نسيبة أشكى	زوّ النية أو أرى أتوجع ؟
ولقد علمت ولا محالة أنني	للحادثات ، فهل ترينى أجزع ؟
أفنين عادائهم آل محرق	فتركهم بلداً وما قد جمعوا
ولهنّ كان الحارثان كلاهما	ولهنّ كان أخو المصانع تبع
فعددت آبائي إلى عرق للثرى	فدعوتهم ، فعلت أن لم يسمعوا !
ذهبوا فلم أدركهم ودعتهم	غول أتوها والطريق المهيـم
لا بدّ من تلف مصيب فانتظر	أبارض قومك أم بأخرى تصرع
ولياتين عليك يوم مرّة	يبكى عليك مقتنعا لا تسمع

أنظر كيف استولت العقلية الجاهلية الخالصة على هذا الشاعر الاسلامي ، فلم يقف في تفكيره المتشائم لحظة واحدة يسأل فيها « أين » ذهب آبأؤه ، « وأين » سينهب هو ، ليسعفه إيمانه الجديد

بأنه لن يذهب الى فناء تام . وتأمل كيف لا يجد عزاءه فيما سيكون من حياة آخرة يجزى فيها كل امرئ بما قدمت يداه من خير أو شر ، بل يجد عزاءه فيما يستطيع أن يغم . في هذه الحياة الدنيا من متسع للعيش ، وفي قدرته على أن يتحمل شنائعه .

وهكذا كان الموقف الجاهلى . لما لم يؤمن الجاهليون بغير هذه الحياة ، وجدوا حلا واجدا يخلق بكرامة الانسان ورجولته : أن يتحدى بقوته المفردة صروف الدهر ، وأن يبدل كل جهده فى استنزاف كل قطرة من الحياة قبل أن تنتهى انتهاءها الأبدى . ولسنا نغنى استنزاف ملذاتها فحسب ، بل استنزاف مشاقها وآلامها أيضا . فهم ينهبون كل متعة تقدمها الحياة نها شرها ، وهم يتحملون كل قسوة تسلطها عليهم فى جلد وصبر . هم يؤمنون بهذه الحياة الدنيا ولا يؤمنون بغيرها ، فليجعلوها اذن حياة كاملة وافية ، حياة حادة عنيفة يحيون بعنف كل لحظة من لحظاتها ، وينفعلون بكل ما يستطيعون من نشاطها وحركتها قبل أن يخمدهم سكون الموت الأبدى . فهم لم يروا بلسنا لهم الا الصراع : الصراع الرجولى الجلد ، الصراع المر اليأس المفروغ من نتيجته بين الانسان والقدر ، والصراع القاسى بين الانسان الجلد الصبور وبين قوى الطبيعة البدائية الهائلة العارية التى تتقاذفهم وتتلاعب بهم فى كل ساعة من ساعات حياتهم ، والصراع العنيد بين القبائل فى نزاحها على الرزق الزهيد واحتفاظها بالعداوات والشارات على تعاقب الأجيال . وفى هذا الصراع المتعدد الأركان وجدوا انتقامهم الأكبر الذى يردون به على قسوة القدر والطبيعة والانسان جميعا .

فشعرهم يمثل الانسان ، وحيدا فى الكون ، دون عقيدة تسنده ، أو أمل فى حياة أخرى تلهمه العزاء والتفاؤل . فاعتمدوا اعتمادا كلياً

على الانسان نفسه ، على قوته فى الشجاعة والمخاطرة وفى الجلد والتحمل الى أقصى حدودها البشرية . يريد الانسان أن يثبت نفسه فى ابناء ورجولة وشمم أمام كل التحديات التى تتحداه . لذلك يدور شعرهم على الانسان وحده ، فى علاقته بعضه ببعض ، وفى قلبه فى أركان الطبيعة القاسية الكتود ، وفى علاقته بالحيوان من أليف ووحشى ، وفى صموده الى آخر لحظة يستطيعها أمام القدر والشيخوخة والتغير والموت والفناء .

فى مواجهة هذا الفناء الذى اعتقدوا أنه مصيرهم الوحيد ، كان رد الشاعر الجاهلى أن تطرف فى تأكيد حياته الحاضرة ، كما تطرف فى الايمان بها « ان هى الا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما نحن بمبعوثين » . « ما هى الا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا الا الدهر » . فاندماج فى هذه الحياة أتم اندماج يستطيعه ، وغنى فى شعره بوصف الحياة والحركة والنشاط والجنس والولادة والاقااج والنمو والتكاثر فى الانسان والحيوان الأليف والحيوان الوحشى والنبات . وغنى فوق كل شىء بتصوير الصراع من أجل الحياة ، الصراع بين الأحياء والأحياء ، والصراع بين الحياة وقوى الطبيعة المعادية للميتة . واستنفذ آخر رجفة من الاثفالات البشرية البدائية التى تصدر عن اللاوعى للجنس البشرى . ومن هنا جاء تعاطفه الكبير مع الحيوان الوحشى حين يروى قصة حياته ، كما رأينا علقمة يفعل فى قصة الظليم ، وكما سنرى شعراء آخرين يفعلون فى قصة الحمار الوحشى وقصة الثور الوحشى . فهو يجد فى هذه الوحوش زملاءه فى كفاح البقاء ضد الفناء ، وصراع الكائن الحى ذى الحاجات والرغبات الحيوية مع قوى الطبيعة القاسية المعادية أو الصماء غير المكترثة . ومن هنا كانت كل حواسه الخمس

حادة مرهفة ، يستقبل بها الحياة والوجود والكينونة بأقصى طاقة عضلية وعصبية وعقلية يستطيعها ، ويتغلغل الى أعماق قرار يقدر على بلوغه ، ويرتفع الى أعلى شحذ يطيقه ، قبل أن يدهمه الخمود الأبدى . لذلك كان شعرهم شعر هذه الحياة بكل حدودها وكل امكانياتها الفائقة ، فمن وراء هذا الشعر يكمن احساسهم بالزمن ومأساة انقضائه احساسا قويا بليغا عظيم المرارة . تجلّى هذا الاحساس فى مختلف موضوعاتهم الشعرية . فى وصفهم لرحيل المحبوبة وانقضاء الصداقات وتبدد الشمل وخراب الديار التى كانت آهلة . وانقضاء الربيع الرحيم الخصيب ومجىء الصيف الجاف الحار . والشباب الذى يولى سريعا بكل عنفوانه ومباهجه وملذاته . ومصارع الحيوان الوحشى . وتقلبات الصراع بين الانسان والانسان من نصر الى هزيمة ومن حياة الى موت . ففلسفتهم فى الموت والحياة لم تنحصر فى قسم الحكمة من قصائدهم ، بل شاعت وتغلغلت فى أقسامها الأخرى . فمن ورائها جنينا تكمن الحقيقة الرهيبة ، حقيقة الموت والفناء التى تنتظر كل مخلوق وكل حالة . بل حين نقرأ وصفهم لمجالس لذتهم ولهوهم واستمتاعهم بمباهج الحياة لا تنسى أن تلك الفكرة الرهيبة لا تزال كامنة فى أعماقهم ، فإن نسينا فهم يذكروننا بها كما ذكرنا الأعشى بعد أبياته المطربة فى معلقته اذ قال :

فى فتية كسيوف المند قد علموا أن هالك كل من يحنى وينتمل
وما أكثر ما ينتقلون من وصف اللذة والبهجة الى وصف الموت
والفناء ، وما أكثر ما يمزجون فى الأبيات القليلة المتتالية بين البهجة والتشاؤم ، والفرحة والحزن . وهم يحاولون فى بعض أشعارهم أن يقنعونا بالأناقض ، فنفس الحقيقة التى تثير حزنهم وتشاؤمهم هى الحقيقة التى تدفعهم الى تلذذهم العنيف بكل ملذات الحياة . يقول أحد شعراء الحماسة (المقطوعة رقم ٣٢ من باب النسيب) :

هَلَمْ خَلِيلِي وَالْغَوَايَةَ قَدْ تَصَبِي هَلَمْ نَحْيَ الْمُنْتَشِينَ مِنَ الشَّرْبِ
نَسَّيْلٌ مَلَامَاتِ الرِّجَالِ بَرِيَّةٌ وَنَقَرِ شُرُورَ الْيَوْمِ بِاللَّهِوِ وَاللَّعِبِ
إِذَا مَا تَرَاخَتْ سَاعَةٌ فَاجْعَلْنَهَا لَخِيرٍ فَإِنَّ الدَّهْرَ أَعْضَلَ ذُو عَضْبِ
فَإِنْ يَكْ خَيْرٌ أَوْ يَكُنْ بَعْضُ رَاحَةٍ فَإِنَّكَ لَأَقْ مِنْ غَمُومٍ وَمِنْ كَرْبِ
ويقف آخر (المقطوعة رقم ٣١ من نفس الباب) عشرة أبيات
كاملة على وصف ملذاتهم من الخمر والمنادمة وأكل اللحم وركوب
الركائب النجبية ، ثم يقول فجأة :

فَبِتْنَا بَيْنَ ذَاكَ وَبَيْنَ مَسْكَ فَيَا عَجَبًا لَعِيشٍ لَوْ يَدُومُ
ثم يعود في البيت التالي الى وصف القيان المغنيات والنساء
الجميلات المترفات ، ويعقبه مباشرة بهذين البيتين يختم بهما قصيدته :
نُطَوِّفُ مَا نَطَوِّفُ ثُمَّ يَاوَى ذَبِوْهُ الْأَمْوَالُ مَتْنًا وَالْعَدِيمُ
إِلَى حُقْرِ أَسَافِلِهِنَّ جُوفٍ وَأَعْلَاهُنَّ صَفَاحُ مَقِيمِ
وهذا شاعر آخر (المقطوعة رقم ١٠ من باب الأدب) يصور نفس
الموقف في أبيات قصيرة الوزن عظيمة الاهتزاز والاثارة ، ووزنها أيضا
خارج على عروض الخليل ، الأمر الذي يشهد بقدمها :

إِنْ شَوَاءٌ وَنَشْوَةٌ	وخبب البازل الأمون
يَجْشِمُهَا الْمَرْءُ فِي الْمَوَى	مسافة الغائط البطون
وَالْبَيْضُ يَرْفُلُنْ كَالْدَمَى	فِي الرِّبْطِ وَالْمُذْهَبِ الْمَصُونِ
وَالْكَثْرُ وَالْخَفْضُ آمِنَا	وَشَرَعَ الْمَزْهَرُ الْخَنُونِ
مِنْ لَذَةِ الْعَيْشِ ، وَالْفَتَى	لِلدَّهْرِ ، وَالِدَّهْرِ ذُو فَنُونِ
وَالْعَسْرُ كَالْيَسْرِ ، وَالْغَنَى	كَالْعَدَمِ ، وَالْحَى لِلْمَنُونِ
أَهْلِكُنْ طَسْمًا وَبَعْدَهُ	غَذَى بِهِمْ وَذَا جَدُونِ

وأهل جاش ومأرب وحى لقمان والتقون

بل ذلك هو سيدهم جميعا فى تصوير هذه النظرة السوداء ، الفتى الذى مات مقتولا فى سن العشرين ، ولكنه لحسن حظ أدبنا العربى ترك لنا معلقته الباهرة قبل ميته المبكرة ، وضمنها أبياته التى لا ندرى أنعجب بعاطفتها الملهبة وأدائها الفنى المتقن ، أم نرتاع من هذه الحساسية المفرطة التى حملت فتى لم يبلغ العشرين على أن يفعل بهذه الخواطر الرهيبة التى لا تشتد علينا عادة الا حين يدركنا الهرم . فقد الى أبياته التى روينها منذ صفحات (ص ٤٢١) . وافهم منها سبب موقفه الذى صوره فى الأبيات التى تسبقها من معلقته :

ألا أيهذا اللائى أحضر الوغى وأن أشهد الذات : هل أنت مخلدى
فإن كنت لا تستطيع دفع منيتى فدعنى أبادرها بما ملكت يدي
ولولا ثلاث هنّ من عيشة الفتى وجدك لم أحفل متى قام عودى

ثم يذكر هذه الثلاث ، وهى شرب الخمر ، والاسراع على ظهر حصانه الذكى لاغاثة المستغيث به من عدوه ، والاستمتاع بالمرأة الحسنّة الخلق السمينّة الناعمة . وعد الى المواضع الأخرى فى معلقته التى يصور فيها اندفاعه العنيف فى طلب ملذات هذه الحياة فى أبيات عظيمة النشوة والتوتر العصبى .

هذا هو دين الجاهليين ان حق له أن يسمى دينا : الايمان بالحياة الحاضرة والايمان بها وحدها ، وسبق الموت بقضاء كل رغباتهم من حيويتها ونشاطها ولذتها وألمها ومباهجها ومشاقها ، كما لخصها أحدهم (فى المقطوعة رقم ٣٨ من باب الحماسة فى حماسة أبى تمام) :

متى يأت هذا الموت لا تلف حاجة لنفسى إلا قد قضيت قضاءها
إذا كان هذا هو موقف الانسان الجاهلى الحساس من الكون
والحياة ، حين حرم نعمة الايمان الدينى وشفاءه ، فالشعراء الجاهليون
أعظمهم به احساسا ، وأقواهم له تصويرا . فشعرهم هو متنفس موقفهم
الديوى ، وشعرهم نفسه كان تحديا آخر عظيما تحدوا به
الموت والفناء . فيه يقهرون الموت والفناء القهر الوحيد المتاح
للانسان فى هذه الدنيا . اذ به خلقوا شيئا جديدا من ذات
أنفسهم وصميم أحشائهم وأغصابهم وأنبجحة عقلمهم ، لكنه
منفصل بوجوده الذاتى ، فهو يبقى بعد أن يفنوا هم . وهذا من أعظم
الدوافع التى تدفع الانسان ، مؤمنا وملحدا ، الى الخلق الفنى . اذا
كان قد كتب عليه الزوال بجسمه وشخصيته من هذه الدنيا ، ومهما
يكن من ايمانه بحياة آخرة ، فهو يجب أن يخلف من وراءه خلفا يبقى .
واذا كان البشر العاديون يجدون فى الولد عوضهم الكافى عن زوالهم
من الدنيا ، فالفنان لا يجده الا فى خلقه الفنى .

هم اذا كانوا قد اتقنوا من الموت بكل الوسائل والحيل الأخرى ،
باللذة ، بالحب ، بالخمر والنساء والشواء والغناء والندامى والعطر
والزهر ، بركوب الابل النجيبة والخيال الكريمة ، بالصبر على السفر
المجهد ، بالصيد ، بالقتال واثبات الشجاعة الكبيرة بل الاقدام المتهور ،
بالاتفاق المجنون للمال حين يجدونه ، فقد وجدوا انتقامهم الأكبر .
وعزاءهم الأكبر ، فى نظمهم الشعر . فالشعر سلاحهم الأقوى ضد
الزمن ، وردهم الأثبت على قسوة الحياة وتقلب الدهر وحتم الموت ،
لأنه — هو وسائر الفنون الرفيعة التى لم يكن لهم نصيب فى اتاجها —
أعظم اختراع صنع الانسان وقرر به انسانيته وأكدها وضمن لها
الخلود والتجدد فى هذه الدنيا ، وغاص به فى أعماق نفسه الحية

يزيدها تفهما ووعيا ، وأعاد به تجاربه الحية فازداد بها انفعالا وحساسية واحاطة ، وقرر به موقفه من الكون واستعلاءه على الزمن وسخريته من الموت الرهيب . فبالشعر يعبرون عن نشوتهم بمجرد كونهم أحياء لا يزانون يحتفظون بالحياة مهما يكن من شرورها ، ويتجاهلون الفناء مهما يكن من حتمه ، ثم بالشعر يأملون أن يبقوا من أنفسهم قسما لا يفنى بفنائهم ، بل يظل مخلدا لتجاربهم وعواطفهم وأفكارهم ونظرتهم إلى الكون والوجود والحياة . . . والموت نفسه .

شيء آخر جليل قدمه اليهم نظم الشعر : في حياتهم المضطربة ذات الانفعالات الطائفة الشائنة ، وطباعهم التي شكا أحدهم اسراع الجمل إليها ، كان الخلق الفنى يعطيهم مجالا لا نظير له لضبط الانفعال والتنظيم الخاضع للقواعد . فلنتذكر أن الانتاج الفنى ، مهما بيد انا ثائرا فائرا ، لا يتسنى للفنان الا اذا ملك زمام انفعالاته المباشرة وأرغمها على قدر من الهدوء والروية حتى يحسن فهمها ويتم الاحاطة بها ويجيد تنظيمها لكي يعيدها في صورة فنية تكفل بقاءها وتخليدها واثارة فظيرها في متلقى فنه . وما كان هناك في حياتهم البدوية مجال آخر يستطيع أن يعطيهم اللذة الخاصة العظيمة التي يجدها الانسان في الضبط والترتيب والتنظيم . بل نستطيع أن نزيد على هذا فنقول ان حياتهم البدوية القائم أغلبها على الهدم والتدمير والتخريب والابادة ، والتي لم يعرف فيها معظمهم زراعة أو صناعة أو معمارا ، لم تقدم لهم فرصة للخلق والبناء سوى فرصة الانتاج الشعري — اذا استثنينا الولادة والنسل ، وهو نشاط يشركهم فيه الحيوان الأعجم ، فليست فيه انسانية متميزة يستطيع أن يعتز بها الانسان على غيره من المخلوقات ، ويثبت بها تفوقا خاصا .

تم الجزء الأول

فهرس الجزء الأول

صفحة

أهداء الكتاب ٥

تمهيد

كيف ندرس الشعر العربي ؟

كثرة الخطأ والنقصان في الأحكام الشائعة على الشعر العربي .
الأهمية الكبرى للشعر الجاهلي . قصور النقد القديم وعلوم
البلاغة التقليدية . النقد الغربي : فوائده وأخطاره . حذار
من التطبيق المتعسف لمقاييس النقد الغربي . مقاييس الأدب
العربي يجب أن تستقرى منه هو . أسراف نقدنا الحديث
في الجدل النظري . حاجتنا العظيمة الى الاكثار من دراسات
النصوص . الام نحتاج لكي نتقن دراسة الشعر القديم .. ٩

الفصل الأول

عناصر الموسيقى الشعرية

الحرف والحركة والمقطع . الايقاع والجرس والنغم . القيم
الصوتية للحروف وملاءمتها لخصائص العاطفة والفكر .
الأهمية العضوية للتنافر الصوتي . الحركات أو الحروف
الصائتة . المقطع القصير والمقطع الطويل . المقطع المفتوح والمقطع
المقفل . الايقاع العروضي العام للبحر والايقاع الداخلي الخاص
لكل بيت . الكلمات الكثيرة السريعة والكلمات القليلة البطيئة .
خصائص البحور المختلفة وملاءمتها لمختلف درجات العاطفة .
القافية وعلاقتها بحالة الشاعر . أمثلة من أبيات لامرئ القيس ،
وتأبط شرا ، والأعشى ، وزهير ، والمتنبي ، وعمر بن أبي ربيعة ،
وبشار ، والفرزدق ، وجريير .. ٣٩

الفصل الثاني من الوسائل البلاغية

اهمال البلاغيين والنقصاد القدامى لوسيلتين عظيمتى الأهمية .
وسيلة الحرف المتردد . وسيلة الحكاية الصوتية . ما قاله
اللفويون فى الحكاية الصوتية . لمحات بارعة لابن جنى . مثالان
من بيت للمتنبى وبيت للأعشى . دراسة بيت لتأبط شرا فى العدو
السريع ، وبينين لعلقمة فى مجلس الطرب وطعم الخمر . نصيب
الشعراء من العفو ومن العمس . اختلاف الآراء حول الحكاية
الصوتية . رأى المؤلف ٦٥

الفصل الثالث

الخيال البصرى

شرحه وتحديده . أهميته فى الشعر الجاهلى . حاجتنا
الى « تشفىل » مخيلتنا البصرية . قوتها فى الأطفال والبدائيين
وضعفها فى الكبار والمتمدنين . كيف نعيد تنشيطها وتدريبها .
دراسة بيتين لعلقمة فى تشبيه أبريق الخمر بالطبى ١٠٧

الفصل الرابع

الحركة . الحيوية

براعة الشعر الجاهلى فى نقل الحركة بالايقاع والجرس والنغم .
براعته فى حمل الحيوية ونشاطها الزاخر . أبيات زهير فى وصف
السانية « كان عينى فى غريبى مقتلة / سحقا » . حركات الطبيعة
وأصواتها . نشاط الحياة . موقف الشاعر الجاهلى من الماء .
انفعاله بالطبيعة النشيطة . واجب القارىء فى القراءة الجاهرة ،
وفى التخيل البصرى ، وفى المشاركة العاطفية . الشعر ليس
مجرد تسجيل بل إعادة خلق . ما يضيفه الشاعر من عاطفته
وحساسيته يحيى التجربة ويجددها ويخلدها ١٢١

الفصل الخامس

الحب : النسيب والغزل

عينية الحادرة ((بكرت سمية بكرة فتمتع)) . النسيب الافتتاحي بين الأصالة والتقليد . تحليل فن النسيب . أبيات النسيب من عينية الحادرة . الرحيل الأليم والوداع المتجدد . المحبوبة الفاتنة ومحاسنها العربية الخالصة . واجب الارتداد الخيالي إلى العصر القديم . واجب المشاركة العاطفية بين القارئ والشاعر . قبلة عذبة وغدير نمر . صورة طبيعية رائعة يرسمها الحادرة . أهمية الماء مرة أخرى . محاولة الاستماع بالأذن العربية القديمة . محاولة النظر بغير النظرة العربية . مثال على جهد المشاركة العاطفية من بيتين من شعرنا المصري السارج ١٤٩ -

الفصل السادس

القيم الاجتماعية : الفخر القبلي

أبيات الفخر القبلي من عينية الحادرة . المنهج التاريخي الاجتماعي في دراسة الأدب . الأهمية التاريخية والاجتماعية للشعر . الارتباط الوثيق بين الشعر وأحوال بيئته وعصره المادية والاجتماعية . الطبيعة الاجتماعية للشعر الجاهلي . الطريقة الخاطئة والطريقة الصحيحة في الاستدلال التاريخي والاجتماعي . هل نستطيع في عصرنا الحديث أن نفهم الشعر الجاهلي فهما أصح مما فهمه النقاد القدامى ؟ نصيب الجاهليين الصحيح من الوفاء والقدرة ، والكرم والبخل ، والشجاعة والجبن . استشهادات من ديوان الحماسة لأبي تمام . حاتم الطائي ودلالته الحقيقية . الجاهليون بين المتعصبين لهم والمتعصبين عليهم . حاجتنا إلى تعديل الكثير من أحكامنا الرائجة ٢٠٩

الفصل السابع

نشوة الحياة : اللذة العنيفة والألم العنيف

أبيات الفخر الشخصي من عينية الحادرة . سحر النغم قد يعجز كل تحليل وتحليل . مجلس الشرب واللذة . تشخيص

الحادرة للحياة . تلاقى الأضداد في تجارب الحياة . نشوة الحياة
هى دين الجاهليين . السخاء على المحتاجين . كثرة الفقراء
واختلال الميزان الاقتصادى فى العصر الجاهلى . الصبر على
السفر الطويل المجهد . تنفيذه الموسيقى الباهر وتصويره
السينمائى المتحرك . مبدأ الجاهليين فى العنف والتطرف .
الاقبال على الملذات الحادة وتحمل الآلام الحادة . عنف اللذة
وعنف الألم فى حياة الصحراء ٢٥٥

الفصل الثامن

من النسيب التقليدى الى الناقة الحبيبة

ميمية علقمة بن عبدة ((هل ما علمت وما استودعت مكتوم)) .
أبيات النسيب من الميمية . لماذا نجد نسيبها باردا ؟ النسيب
الجماعى والفزل الشخصى . صورة رائعة للقافلة السائرة .
افتتان الذوق البدائى باللون الصارخ والعطر النافذ . وصف
السانية . حيلة التشبيه المستقصى هى وسيلة فى الخروج على
تقاليد القصيدة الصارمة . أبيات علقمة المطربة فى ناقتة . حبه
العظيم لها وزهوه الشديد بها وامتنانه العميق لخدمتها
وطاعتها . كيف يستطيع القارئ الحديث أن يشارك الشاعر
القديم عاطفته . تقصير الشروح القديمة وعدم كفاية التفسير
اللفوى . عاطفة الشاعر هى المفتاح الصحيح الى فهم ألفاظه
فهما كاملا ٢٩٧

الفصل التاسع

الحيوان الوحشى . الطبيعة

قصة الظليم فى ميمية علقمة . الروعة العظيمة لهذه الأبيات .
دقة الشاعر الجاهلى فى مشاهدة الطبيعة . خبرته الطويلة بأحوال
الصحراء . قدرته الفنية على نقل المشاهد . مقدرته البعيدة
على التعاطف مع الحيوان الوحشى . كيف ينقل عاطفته
بموسيقاه الشعرية . حقائق علمية عن حياة النعام . الطبيعة
ومنزلتها الصحيحة فى الشعر العربى القديم . اختلاف الشعر

العربي عن الشعر الانجليزي . اقتصار الشعر الجاهلي على العالم المحسوس لا ينقص من اجادته في دائرته الخاصة . نجاحه العظيم في تصوير هذا العالم . حساسيته المرفهة وانفعاله المائج بتجارب الحياة الدنيا . الفن ليس لمجرد التسجيل . كيف يرتقى الشعر بالتجارب الحيوية من مستوى الممارسة الحسية الى مستوى الممارسة الفنية التي تقوم على التذكر والتخيل والتعاطف ٣٤٤

الفصل العاشر

فلسفة الموت والحياة

أبيات الحكمة من ميمية علقمة . رهبة الجاهليين أمام الموت . تساؤمهم وبأسهم بسبب فراغهم الايماني . هربهم من هذا اليأس والتشاؤم الى الاسراف في تجارب الحياة المادية . أبيات علقمة في مجلس الطرب والخمر . اشارة الى أبياته في الرحلة الشاقة . امثلة أخرى على فلسفة الموت والحياة من المفضليات ومن حماسة ابي تمام . الانسان وحيدا في الكون دون ايمان يسنده أو عقيدة تعزیه . الأهمية المضاعفة للشعر لدى الجاهليين . شعر هذه الحياة الدنيا . هو عزائهم الأكبر وردهم الأكبر ووسيلتهم العظمى للخلق والبناء ٣٩٩

 Universitäts- und Landesbibliothek Bonn

Bibliothek Alexandria



0950765

12